

FACULDADE DE LETRAS  
UNIVERSIDADE DE LISBOA



# TEORIA DA RELATIVIDADE COMBINATÓRIA

---

OS ESPECTÁCULOS DE JOHN CAGE, MERCE CUNNINGHAM E ROBERT RAUSCHENBERG

ANA LUÍSA VALDEIRA DA SILVA VIEIRA

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO EM ESTUDOS INGLESES E AMERICANOS,  
ESPECIALIZAÇÃO EM ESTUDOS INTER-ARTES

ORIENTAÇÃO  
PROFESSORA DOUTORA MARIA JOÃO BRILHANTE  
PROFESSOR DOUTOR MÁRIO JORGE TORRES



2011



TÍTULO

Teoria da Relatividade Combinatória  
Os Espectáculos de John Cage, Merce Cunningham  
e Robert Rauschenberg

AUTOR

Ana Luísa Valdeira da Silva Vieira

ORIENTAÇÃO

Professora Doutora Maria João Brilhante  
Professor Doutor Mário Jorge Torres

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Estudos Ingleses e Americanos  
Especialização Estudos Inter-Artes

Departamento de Estudos Anglísticos

Faculdade de Letras

Universidade de Lisboa

2011





Dedicado à minha mãe





## RESUMO

A *Teoria da Relatividade Combinatória* apresenta uma análise aos espectáculos para os quais contribuem, nas décadas de cinquenta e sessenta, nos Estados Unidos da América, o compositor John Cage, o coreógrafo Merce Cunningham e o artista visual Robert Rauschenberg, defendendo: (1) a existência de uma estética comum para a multiplicidade combinatória dos acontecimentos por si construídos, e (2) um reenquadramento da relação autores-acontecimentos-espectadores, fundamentado nas diferentes ligações desencadeadas pelos espectáculos, da sua criação à sua recepção.

Palavras-Chave: John Cage, Merce Cunningham, Robert Rauschenberg, música, dança, artes visuais.



## ABSTRACT

The thesis *Teoria da Relatividade Combinatória* [Theory of Combinatorial Relativity] analyses the 1950s and 1960s North-American performances resulting from the combination of events by the composer John Cage, the choreographer Merce Cunningham, and the visual artist Robert Rauschenberg. It proposes the existence of a common aesthetics underpinning the combinatorial multiplicity of their events, and reframes the relations between authors, events and spectators, from the conception to the reception of their performances.

Keywords: John Cage, Merce Cunningham, Robert Rauschenberg, music, dance, visual arts.



# ÍNDICE

Lista de Figuras .....	xiii
Agradecimentos .....	xv

<b>Introdução .....</b>	<b>3</b>
-------------------------	----------

<b>PARTE I - OS ESPECTÁCULOS .....</b>	<b>11</b>
--	-----------

<b>1. Forma Combinatória Comum .....</b>	<b>15</b>
1.1. A Quatro Dimensões .....	16
1.2. O Nada que é Tudo .....	24
1.3. A Poética dos Acontecimentos .....	32
1.4. Independência Combinatória Interna .....	48
<b>2. Estética Não-Gravítica .....</b>	<b>51</b>
2.1. <i>Theatre Event n<sup>o</sup>1</i> - Black Mountain College ...	55
2.2. <i>Aeon</i> .....	60
2.2.1. A Coreografia de Cunningham .....	60
2.2.2. As Construções de Rauschenberg .....	64
2.2.3. A Música de Cage .....	68
2.3. Independência Combinatória Externa .....	78

<b>PARTE II - AUTORES E ESPECTADORES .....</b>	<b>83</b>
--	-----------

<b>3. O Suicídio do Autor .....</b>	<b>87</b>
3.1. As Contaminações de Duchamp .....	90
3.2. Os Autores .....	94
3.2.1. Merce Cunningham .....	94
3.2.2. Robert Rauschenberg .....	96
3.2.3. John Cage .....	98
3.3. A Assinatura .....	100
3.4. A Autoria Des-Propositada .....	102

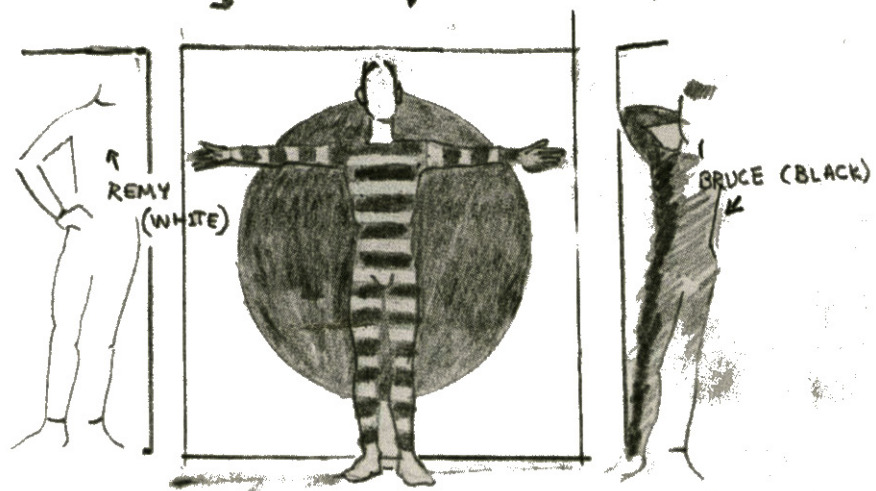


<b>4. A Percepção como Criação</b> .....	109
4.1. O Papel do Espectador .....	112
4.2. <i>Museum Event Nº 1</i> .....	116
4.3. A Criação Sonora .....	118
4.4. A Criação Visual do Movimento .....	122
5.5. A Criação Total .....	126
 <b>Conclusão</b> .....	 137
 Cronologia dos Espectáculos .....	 145
Bibliografia .....	153
Anexo .....	159

→ 3  
EVENLY SPACED AT BACK  
OF STAGE IN FRONT OF SCREEN.

4 FT. BLACK CIRCLES ON  
6 FT. WHITE SQUARES

✓ MERCE 3 in BLACK STRIPES  
3 in apart on WHITE





# FIGURAS

1. Robert Rauschenberg, <i>Minutiae</i> , 1954 .....	20
2. <i>Minutiae</i> , 1954 .....	22-23
3. <i>Minutiae</i> , 1954 .....	23
4. <i>Minutiae</i> , 1954 .....	23
5. <i>Minutiae</i> , 1954 .....	23
6. Robert Rauschenberg, <i>White Paintings</i> , 1951 .....	26
7. Robert Rauschenberg, esquema para <i>White Paintings</i> , 1951 .....	27
8. Robert Rauschenberg, esquema para <i>White Paintings</i> , 1951 .....	27
9. John Cage, 4'33", 1952 (1ª versão) .....	28-29
10. John Cage, 4'33", 1952 (versão textual) .....	30-31
11. Robert Rauschenberg, <i>Story</i> , 1964 .....	35
12. Merce Cunningham, esquema para <i>Minutiae</i> , 1954 ..	37
13. John Cage, <i>Fontana Mix</i> , 1954 .....	40-41
14. Merce Cunningham, esquema para <i>Suite for Five in Space and Time</i> , 1954 .....	43
15. Merce Cunningham, tabela de <i>Suite by Chance</i> , 1954 ...	46
16. Merce Cunningham, tabela de <i>Suite by Chance</i> , 1954 ...	47
17. John Cage, esquema para <i>Theatre Event nº1</i> , 1952 ...	59
18. John Cage, esquema para <i>Theatre Event nº1</i> , 1952 ...	59
19. Merce Cunningham, esquema do 3º ensaio de <i>Aeon</i> , 1961 .....	61
20. Merce Cunningham, sequência final de <i>Aeon</i> , 1951 ....	62
21. <i>Aeon</i> , 1961 .....	66
22. Robert Rauschenberg, <i>Aeon Machine</i> , 1961 .....	67
23. John Cage, <i>Winter Music</i> , 1958 (1ª página) .....	69
24. John Cage, <i>Winter Music</i> , 1958 (2 páginas) .....	70-71
25. John Cage, <i>Atlas Eclipticalis</i> , 1961 (Percussão 8 / página de indicações) .....	74-75
26. John Cage, <i>Atlas Eclipticalis</i> , 1961 (Percussão 8) .....	76-78





## AGRADECIMENTOS

Estou especialmente grata aos meus estimados orientadores, Professora Doutora Maria João Brilhante e Professor Doutor Mário Jorge Torres, pelo incisivo e inteligente contributo crítico e analítico. É um enorme privilégio apresentar esta tese a partir de tal orientação. Agradeço ainda à Professora Doutora Isabel Fernandes, a título pessoal e enquanto Coordenadora Científica do Centro de Estudos Anglísticos, com quem tem sido uma honra trabalhar. À Madalena Palmeirim, com quem tenho partilhado projectos e ideias, ao longo de um quase paralelo percurso académico pela Faculdade de Letras. À Catarina Vasconcelos, por me ter feito perceber a importante relação entre as artes gráficas e as palavras. Ao Professor e Maestro Pedro Pinto Figueiredo pelos pertinentes e preciosos comentários. À Professora Doutora Alexandra Assis Rosa, à Margarida Vale de Gato e à Ana Daniela Coelho, com quem tenho aprendido muito nestes últimos meses e com quem é um prazer trabalhar e colaborar. À Filipa Palmeirim, de um profissionalismo invejável, pela indispensável ajuda na formatação. E finalmente, mas mais importante, ao meu pai, por todo o apoio e amizade.



# TEORIA DA RELATIVIDADE COMBINATÓRIA

---

OS ESPECTÁCULOS DE JOHN CAGE, MERCE CUNNINGHAM E ROBERT RAUSCHENBERG



# INTRODUÇÃO

Ainda que seja quase impossível nomear o exacto momento em que começa o espírito subversivo ligado à arte moderna, há poucas dúvidas quanto a uma sua raiz em *Dada*, manifestação impulsionadora de muitas das vanguardas artísticas europeias da primeira metade do século XX, culminando nos movimentos artísticos das décadas de cinquenta e sessenta nos Estados Unidos da América. Da desconstrução de morfemas na poesia ao ruído elevado a matéria-prima sonora, passando pela improvisação ou pelo *readymade*, a arte começava a livrar-se do sistema de valores artísticos instituído, dando o artista aos seus produtos um sentido fora de qualquer ordem inteligível, recusando, no limite, qualquer estatuto de obra ao resultado da sua actividade.

*Dada* permitia que se comesçassem a confundir os géneros e se reduzissem as fronteiras que até aí separavam pintura, escultura, dança, teatro, música e literatura, incentivando a produção através de materiais estranhos à arte, sobretudo vindos do mundo industrial, para os fazer reunir segundo uma combinatória ilimitada. Começava a preconizar-se uma arte onde todos admitiam não dissociar qualquer linguagem artística, apostando numa espécie de arte total onde qualquer actividade podia integrar elementos literários, teatrais, coreográficos, plásticos e musicais. E tudo isto numa criatividade polimorfa que não estava submetida a nada a não ser às leis da espontaneidade e

do acaso. Nos Estados Unidos, esteve sobretudo ligada aos movimentos Neo-Dada e Pop Art e à criatividade completamente ilógica e não-racional de artistas como John Cage, Merce Cunningham e Robert Rauschenberg.

No mesmo ano em que Marcel Duchamp, um dos membros da manifestação *Dada*, compunha o quadro *Nude Descending a Staircase*, em 1912, nascia, em Los Angeles, John Milton Cage Jr.. O poliartista, como gostava de lhe chamar o seu amigo e crítico de arte Richard Kostelanetz, começou por estudar música nos Estados Unidos com Henry Cowell e Adolph Weiss e mais tarde na Europa com Arnold Schoenberg. Em 1930, na Cornish School em Seattle, onde trabalhava como acompanhador, conhece o ainda estudante Mercier Philip Cunningham. Voltam a juntar-se, já em Nova Iorque, em 1940, e apresentam, em 1942, *Totem Ancestor*, o primeiro de muitos espectáculos em colaboração.

Merce Cunningham nasceu em 1919, em Centralia, no estado de Washington. Aos três já dançava, segundo a mãe, mas só aos doze entra na The Barret School of Dance, escola onde estudará até aos dezoito (até 1937), altura em que se inscreve na Cornish School of Seattle onde John Cage era acompanhador. Dois anos depois, em 1939, integra a companhia da coreógrafa Martha Graham a seu convite, onde permanece como solista durante seis anos, de 1939 a 1945, mas é logo a partir de 1942 que começa, em colaboração com o compositor norte-americano, a criar as suas próprias coreografias. Desde então, viveram e criaram quase sempre juntos, do início dos anos quarenta até à morte de Cage em 1992, da fundação da Merce Cunningham Dance Company até aos últimos vinte anos no apartamento da 6<sup>a</sup> Avenida em Nova Iorque, numa relação que ajudou a estabelecer entre os dois uma perfeita sintonia estética.

Rauschenberg, o mais novo dos três artistas norte-americanos, nasceu em 1925, em Port Arthur, no Texas. Começou por estudar farmácia, curso do qual foi expulso depois de se ter recusado a dissecar uma rã, tendo logo após ingressado na marinha até 1945, onde começa a pintar, sobretudo retratando



os seus companheiros. Depois de sair da marinha, Pat Pearman, designer na loja de fatos de banho onde Rauschenberg trabalha como arrumador de mercadoria de armazém, impressionada com os desenhos que o artista lhe mostra, fá-lo prometer que se inscreverá no Kansas City Art Institute. Milton Ernest Rauschenberg, o seu verdadeiro nome, inscreve-se como Bob Rauschenberg, diminutivo de Robert, nome com que assina as suas obras e pelo qual passaria a ser para sempre conhecido. Mais tarde parte para Paris para estudar na Académie Julian, escola onde conhece a sua futura mulher Susan Weil. Em 1948, ambos se inscrevem em Black Mountain College, na Carolina do Norte, Weil para estudar com Aaron Kurgon, Rauschenberg para estudar com Josef Albers. Lá também se encontravam Merce Cunningham a dirigir um workshop de dança moderna e John Cage a leccionar o curso “The Structure of Music and Choreography”.

É aqui que tudo começa, em Black Mountain College, onde, em 1952, os três artistas norte-americanos colaboram pela primeira vez em *Theatre Event n<sup>o</sup>1*. Um ano depois, no mesmo Black Mountain College, Merce Cunningham funda a sua própria companhia de dança onde colaboraram, entre outros, para além de Robert Rauschenberg (até 1964) e John Cage (Director Musical até à sua morte em 1992), David Tudor, Alex Hay, Jasper Johns, Morton Feldman, Earle Brown, Andy Warhol, Gordon Mumma, La Monte Young e Frank Stella. Dos espectáculos produzidos pela Merce Cunningham Dance Company, desde a sua constituição até 1964, John Cage e Robert Rauschenberg colaboraram em cerca de duas dezenas de espectáculos onde estavam reunidas a música, a dança e as artes visuais.

São esses mesmos espectáculos que, através dos seus mais variados registos (testemunhos dos autores ou espectadores, críticas, gravações áudio e vídeo de entrevistas ou apresentações) constituem o corpus desta proposta de Teoria da Relatividade Combinatória. Algumas imagens verificaram-se também importantes

componentes ilustrativas de toda a análise que se ia desenvolvendo. Daí que, mais tarde, alguns registos fotográficos de espectáculos ou de elementos envolvidos nos mesmos, bem como alguns esquemas construtivos de Cunningham e Rauschenberg ou algumas partituras de Cage, se incluíssem ao longo dos vários capítulos, entrecortando o texto, numa formatação que beneficia a leitura da tese e a sua compreensão.

Numa primeira abordagem, várias questões preliminares foram surgindo, tendo por base a análise desse material. As relações proporcionadas por estes espectáculos, a existirem, são fruto das várias formas artísticas, partilhando estas sistemas análogos? Serão tais relações provocadas pelos artistas e pela partilha de uma criação conjunta, numa obra de arte total? Ou serão essas relações apenas consequência da leitura de quem as vê e ouve? Será que o “silêncio” de Cage corresponde ao “branco” de Rauschenberg? Apresentar-se-á a espacialização de Cunningham de forma análoga às “assemblagens” de Rauschenberg e à arquitectura dinâmica e não linear de Cage? Que género de eventos se apresentam como resultado das suas colaborações? Serão apenas eventos formados pela arbitrária justaposição de vários elementos? Serão esses elementos explorados de maneira a individuar uma complexa e inter-independente composição artística? O que irá constituir-se como espectáculo, o seu resultado final ou o seu processo? Quando é que deixarão de ser apenas espectáculos como resultados fixos para passarem a ser processos, constituindo-se como obras abertas? E o público que experiência tem? O que vê? O que ouve? E que espaço ocupa neste processo?

As várias perguntas que assomaram permitiram retirar a questão fundamental que atravessará toda a tese: de que maneira se relacionam os elementos coreográficos, sonoros e plásticos dentro de cada um dos espectáculos e de que maneira se relacionam esses mesmos espectáculos com os seus autores e espectadores? Em suma, quais as relações desencadeadas pelos espectáculos na sua criação e recepção?

A *Teoria da Relatividade Combinatória* pretende responder a esta questão fundamental, dividindo a sua análise em quatro relações distintas e em quatro capítulos: (1) a relação entre elementos de cada uma das composições; (2) a relação entre composições; (3) a relação entre autores e composições; e (4) a relação entre espectáculos e espectadores (Ilustração I). As primeiras duas relações serão trabalhadas na Parte I, dedicada aos espectáculos propriamente ditos, às suas propriedades combinatórias e à sua caracterização estética. E as duas últimas relações serão tratadas na Parte II, dedicada aos autores e aos espectadores, à autoria dos espectáculos e à construção perceptiva do seu público.

Toda a base de pensamento da *Teoria da Relatividade Combinatória* assenta na ideia de relação. Do primeiro ao último capítulo, a constante e perseverante preocupação em defender uma teoria baseada nas ligações desencadeadas pelas combinações proporcionadas por John Cage, Merce Cunningham e Robert Rauschenberg tenta ser sempre consolidada a partir de dois eixos: entre a afinidade estética e a descoordenação, a união ou o descomprometimento, a dependência ou a autonomia, o absoluto ou a relatividade.

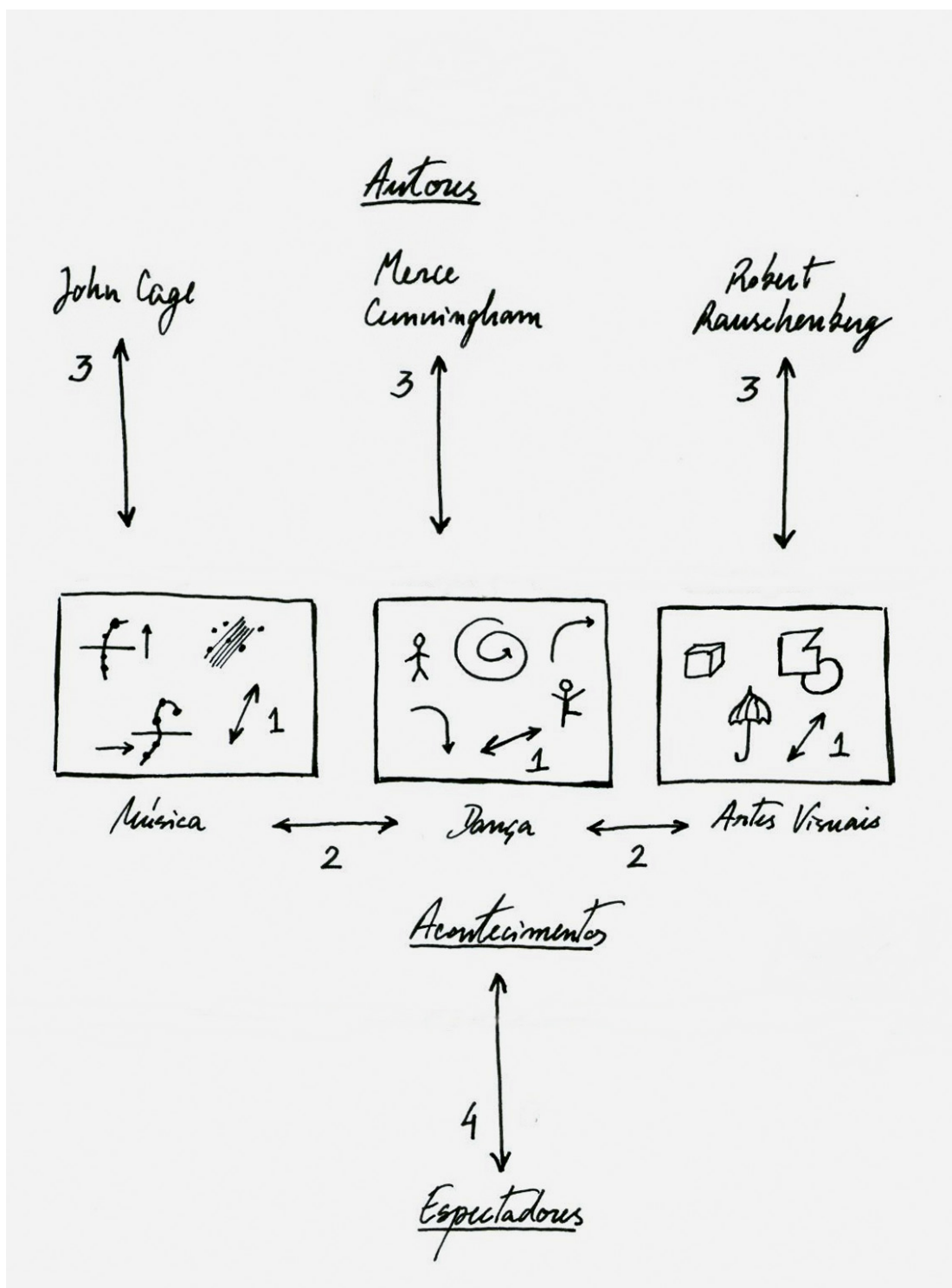


Ilustração I





PARTE I  
OS ESPECTÁCULOS







THE NEGATION OF SYNTHESIS  
BECOMES A PRINCIPLE OF FORM.



THEODOR ADORNO



# 1

---

## FORMA COMBINATÓRIA COMUM

Quando alguém liga a televisão às 20h depara-se com um serviço noticioso, o jornal televisivo, constituído por múltiplos elementos informativos dispostos no mesmo plano do ecrã. Numa breve descrição, poder-se-ia dizer que a sua forma base é constituída por uma figura *pivot* que também se ouve; uma imagem à direita com outra figura e um texto que se lhe justapõe; outro texto mais central; um outro que corre em rodapé mais abaixo; um relógio no canto inferior direito; e ainda uma série de ecrãs, cada um com um canal diferente, mesmo atrás do *pivot*. Estar ligado ao Telejornal é estar perante uma multiplicidade de acontecimentos diferentes, dispostos em espaços diferentes do ecrã, cada um com a sua duração. Às suas possíveis combinações acrescentam-se as várias possibilidades de escolha de cada um dos espectadores. De um lado, a forma combinatória dos vários acontecimentos no ecrã ao longo do tempo – a criação; do outro, a forma combinatória selectiva com que o espectador os percorre – a recepção.

A relação de vários acontecimentos, com as suas possíveis combinações criativas e receptivas, proposta por um programa televisivo, vem oferecer o primeiro termo de comparação à *Teoria da Relatividade Combinatória* que propõe defender uma sistematização de uma forma geral para a multiplicidade de acontecimentos, já não no ecrã, mas nos espectáculos para os quais contribuem nas décadas de cinquenta e sessenta os artistas norte-americanos John Cage, Merce Cunningham e Robert Rauschenberg. Tal acontece porque o confronto dinâmico entre as imagens, os sons e os movimentos construídos pelos três autores, num só evento, encontra eco na capacidade televisiva para demarcar diferentes acontecimentos em dimensão, duração e perspectiva, num contínuo onde vários elementos se justapõem e se seguem uns aos outros ao longo de um mesmo espaço, durante um determinado tempo.

## 1.1. A QUATRO DIMENSÕES

As construções de Cage, Cunningham e Rauschenberg são, em primeiro lugar, analisadas em conformidade com a noção de forma no sentido geométrico quadrimensional, sustentada pelas características estruturais da sua criação. Essa quadrimensionalidade apoiar-se-á, sempre que possível e como ferramenta, em considerações científicas no âmbito da física, nomeadamente, como avançado desde logo pelo título, com a Teoria da Relatividade de Albert Einstein.

Uma das grandes consequências da teoria de Einstein é a mudança operada naquela que até aí se pensava ser a mais correcta das geometrias para se localizar um determinado acontecimento no espaço – a tridimensionalidade – separada do intervalo de tempo em que esse acontecimento decorria. Os

dois, espaço e tempo, estavam separados, eram considerados absolutos. Com a Teoria da Relatividade do físico alemão, mais tarde radicado nos Estados Unidos, espaço e tempo deixam de ser absolutos para passarem a ser relativos a um determinado referencial. Os acontecimentos passam então a ter de ser sempre analisados com base em quatro dimensões.

A ideia de uma quarta dimensão leva a que os artistas, sobretudo os plásticos, comecem a fracturar a realidade visual, começando a rejeitar completamente a perspectiva única que durante séculos tinha emoldurado o mundo a três dimensões. Começava a desenhar-se uma tendência para ver as coisas, situando-as alternada ou sucessivamente em diferentes pontos do espaço, o que indicava evidentemente uma relatividade. Desde o Impressionismo, com a tentativa de capturar a qualidade transitória de uma cena, que se procura acrescentar uma dimensão temporal. Também nas fracturadas e prismáticas representações cubistas não existia mais a noção de estabilidade e congelamento, mas um movimento no tempo. Devido à dimensão temporal, o movimento tornou-se num dos mais importantes atributos da quadrimimensionalidade. Muito vocabulário começou a surgir e a abordagem ao assunto tornara-se cada vez mais intensa. Um dos mais curiosos documentos que retrata a preocupação em explorar e acrescentar dimensões às obras artísticas é o *Manifeste Dimensioniste* assinado por vários artistas, entre os quais Miró, Arp, Moholy-Nagy, Duchamp, Picabia, ou Kandinski. O manifesto, escrito por Sirato, citando também as teorias de Einstein, declarava:

Animated by a new conception of the world, the arts in a collective fermentation (Interpenetration of the Arts) have begun to stir. And each of them has evolved with a new dimension. Each of them has found a form of expression inherent in the next higher dimension, objectifying the weighty spiritual consequences of this fundamental change. Thus, the constructivist tendency compels:

- I. Literature to depart from the line and move in the plane.

II. Painting to leave the plane and occupy space: Painting in Space, Constructivism, Spatial Constructions, Multimedia Compositions.

III. Sculpture to abandon closed, immobile, and dead space, that is to say, the three-dimensional space of Euclid, in order to conquer for artistic expression the four-dimensional space of Minkovsky.

(Sirato citado por Henderson 206)

Concebida também à luz da consequente geometria de Einstein, a *Teoria da Relatividade Combinatória* considera que todas as composições que coabitam um mesmo espectáculo para o qual contribuem Cage, Cunningham e Rauschenberg são acontecimentos. Considerá-las como acontecimentos implica concebê-las em termos de movimento, o que implica, por sua vez, o espaço-tempo, ou seja, as quatro dimensões.

Que música e dança são acontecimentos é algo que parece indiscutível, o único problema que aqui se pode levantar surge em relação a algumas composições plásticas de Rauschenberg. E só algumas porque muitas são mesmo móveis, no sentido a que se atribui normalmente a mobilidade (figurinos, luzes ou objectos que se movem no espaço do espectáculo), ou seja, em relação a um referencial em “repouso”, como o palco, por exemplo. Numa construção que não se mova haverá sempre movimento relativo em relação a um referencial móvel. Imagine-se um *combine*<sup>1</sup> de Rauschenberg em palco e um bailarino que cruza o mesmo palco. Na verdade, segundo a Teoria da Relatividade, não há maneira de determinar qual deles está em movimento e qual deles está em repouso. A única coisa que se pode afirmar com toda a certeza é que cada um está em movimento em relação ao outro.

---

<sup>1</sup> *Combine* é um termo que intitula e classifica determinadas composições artísticas caracterizadas pela colagem e justaposição de diversos materiais. O termo é atribuído pelo próprio Robert Rauschenberg para distinguir determinados objectos da sua produção que nem eram pintura nem escultura, criando assim aquilo que pretendia ser uma nova forma artística.

Contudo, não se pretende apenas demonstrar que uma construção plástica de Rauschenberg está sempre em movimento, nem que seja relativamente a outro referencial. Pretende-se também, e mais convictamente, considerar que os seus *combines* têm um movimento próprio. A repetição de uma mesma figura, com o propósito de representar um acontecimento completo em momentos sucessivos do seu desenvolvimento, configura-se nas suas construções como uma verdadeira sucessão fílmica feita de muitos fotogramas justapostos. As suas formas plásticas, numa agregação de diversos materiais com diferentes texturas, pendurados ou colados, pedem uma resolução motora devido à poliedricidade dos elementos a observar. E a própria forma, descontínua e com graus de profundidade diferentes, é constituída de modo a não resultar como um todo, mas como um circuito por partes que tem de ser percorrido no tempo.

Um óptimo exemplo do que aqui se procura defender, considerando a diferença entre movimento relativo e movimento próprio, é o *combine* construído para *Minutiae* de 1954 (Fig. 1), o primeiro dos espectáculos com a colaboração dos três autores norte-americanos. A construção plástica de Rauschenberg para *Minutiae*, constituída por três painéis, era predominantemente vermelha, tal como todos os seus outros *combines* desse período, nomeadamente *Charlene*, também de 1954, pertencente aos chamados “Red Paintings”. Os vários fragmentos incluíam um pequeno espelho redondo pendurado por uma corda num dos painéis, páginas de banda desenhada, fitas, roupas padronizadas, jornal. Esta descontinuidade entre painéis, construídos por fragmentos de diferentes texturas e profundidades e um espelho solto, porque pendurado, configura-se como o seu *movimento próprio*. Mas esta construção movia-se sempre se se tiver em conta o seu movimento relativamente ao dos bailarinos. Mais, as suas dimensões (as quatro), alteram-se consoante o posicionamento dos bailarinos, mais ou menos próximos do *combine*, em pé ou deitados ou passando entre os





Fig. 1 \* Robert Rauschenberg, *Minutiae*, 1954.



painéis, com maior ou menor velocidade (Fig. 2, 3, 4 e 5). A noção que se tem da sua composição será sempre relativa a outros acontecimentos. Trata-se do seu *movimento relativo*.

A contribuição de Rauschenberg para estes espectáculos não consistia, ao contrário do que está documentado, na concepção de cenários, mas sim de *construções plásticas*, como lhe será mais correcto chamar. Da normal definição de cenário depreende-se uma espécie de moldura, em total repouso, apenas tridimensional, que enquadra um evento. No entanto, no caso das construções de Rauschenberg, estávamos perante uma composição que em nada se fixava para enquadrar ou dar ambiente a outras duas linguagens, mas que se lhe somava, co-existindo, juntamente com música e dança, num mesmo espectáculo, como *acontecimento*.

Os três autores construíam acontecimentos: John Cage a música, Merce Cunningham a coreografia e Robert Rauschenberg as construções plásticas, os figurinos e, nos últimos anos em que esteve ligado à companhia de Cunningham, o desenho de luzes. Entre 1954 e 1964, outros artistas colaboraram nas construções sonoras, coreográficas e plásticas, mas Cage e Rauschenberg constituíam-se, para além de Cunningham, como os mais fortes e constantes vértices de um triângulo responsável pela concepção dos espectáculos produzidos pela companhia do coreógrafo norte-americano.

Não havia distinção entre artes do tempo e artes do espaço. As três linguagens do triângulo – a musical, a coreográfica e a plástica – caracterizavam-se no espaço-tempo, dentro de um outro acontecimento maior, um evento ao vivo, espectáculo que fazia reunir três expressões artísticas baseadas na mesma arquitectura quadridimensional.



Figs. 2, 3, 4 e 5 \* *Minutiae*, 1954. Da esquerda para a direita: Karen Kanner, Carolyn Brown e Viola Farber. (À direita, em cima) *Minutiae*, 1954. Da esquerda para a direita: Carolyn Brown, Viola Farber, Karen Kanner. (À direita, no meio) *Minutiae*, 1954. Da esquerda para a direita: Carolyn Brown e Marianne Preger. (À direita, em baixo) *Minutiae*, 1954. Da esquerda para a direita: Viola Farber, Marianne Preger e Karen Kanner. Fotografias de John G. Ross.









## 1.2. O NADA QUE É TUDO

Numa carta a Betty Parson, Rauschenberg descrevia assim os seus *White Paintings* (1951): “Dealing with the suspense, excitement and body of an organic silence, the restriction and freedom of absence, the plastic fullness of nothing” (Rauschenberg citado por Joseph 26,27). Um ano depois, John Cage compõe *4’33”* (1952), uma composição com três andamentos, cada um com uma duração diferente que somadas lhe dão o título. Nesses três andamentos nem um simples nota é tocada, nenhum som é exigido pela sua notação. Numa das suas versões, a notação de Cage constitui-se por rectas verticais que marcam o início ou o fim de cada andamento (30’, 2’23”, 1’40”) naquela que é uma clara duplicação dos cortes entre as telas em branco de Rauschenberg (Figs. 6/ 7 e 8 / 9). Antes de ver os *White Paintings* de Rauschenberg, Cage esteve na câmara anecóica da Universidade de Harvard, mas Cage ouviu na câmara silenciosa, ouviu o seu próprio sistema nervoso e a circulação do seu sangue. Foi com base nesta experiência, e inspirado pelas telas de Rauschenberg, que compôs *4’33”*. Na primeira apresentação da composição de Cage, David Tudor não tocou qualquer nota, como estava previsto na notação, mas o silêncio teimava em não existir. Nenhum som era produzido intencionalmente, no entanto, os sons subsistiam. Ouviam-se os ruídos provocados pelo manuseamento dos programas, a agitação dos corpos nas cadeiras, o arrastar dos pés, a tosse nervosa, algumas saídas de espectadores acompanhadas de protestos, a chuva e o vento.

Estavam quebradas as fronteiras entre a composição e o que a rodeia, entre o “silêncio” construído de se não pressionar qualquer tecla do piano e o ruído que daí se tornava audível. Quebrava-se a separação entre o interior e o exterior da “obra”. Da mesma maneira que se rompia com a fronteira entre o “silêncio” da construção interior e o ruído exterior, também se rompia entre o

branco de Rauschenberg e o que nele incidia. Também aqui esta abertura ao exterior deixa de lado a fixação e a construção como objecto em favor da recepção exterior, a acontecimentos no tempo. Abrindo-se a mudanças temporais exteriores, a construção passa a incorporar movimento.

Do mesmo modo que o silêncio de Cage pedia uma participação, chamando a atenção dos ouvintes para sons que usualmente não se ouviam ou se excluía, que são silêncio, as telas em branco de Rauschenberg, com a sua ausência de cor e forma, pediam que o observador se ocupasse delas. “The white paintings were airports for the lights, shadows and particles” (Cage, *Silence* 102). A superfície branca, tal como diz Cage, e também o seu silêncio, tornavam-se espaços onde tudo podia aterrar: “The white paintings caught whatever fell on them” (Cage, *Silence* 108).

Nem o silêncio nem o branco existiam, mas tanto um como outro permitiam que se realçasse o fenómeno da ligação com o espectador. Não há vazio, não há zero. É verdade que as composições de Cage e Rauschenberg negam o som e a cor, mas entender essa negação é perceber que se abrem caminhos e que tudo se disponibiliza. É a ideia de que no vazio tudo cabe. Negar a cor e o som é perceber que não existe um grau zero. A negação é a possibilidade de ter tudo o que não foi afirmado.

Cage e Rauschenberg acabavam de criar os seus referenciais mínimos que lhes permitiam tudo, tal como Cunningham o fez em relação à imobilidade. O som existe na sua relação com o silêncio, o movimento na sua relação com a mobilidade e a cor na sua relação com o branco. Em tais relatividades entre matéria artística e imatéria e entre estas e o espectador, que as reconhece como tal, estão as bases de todas as construções de Cage, Cunningham e Rauschenberg.



Fig. 6 \* Robert Rauschenberg, *White Paintings*, 1951.

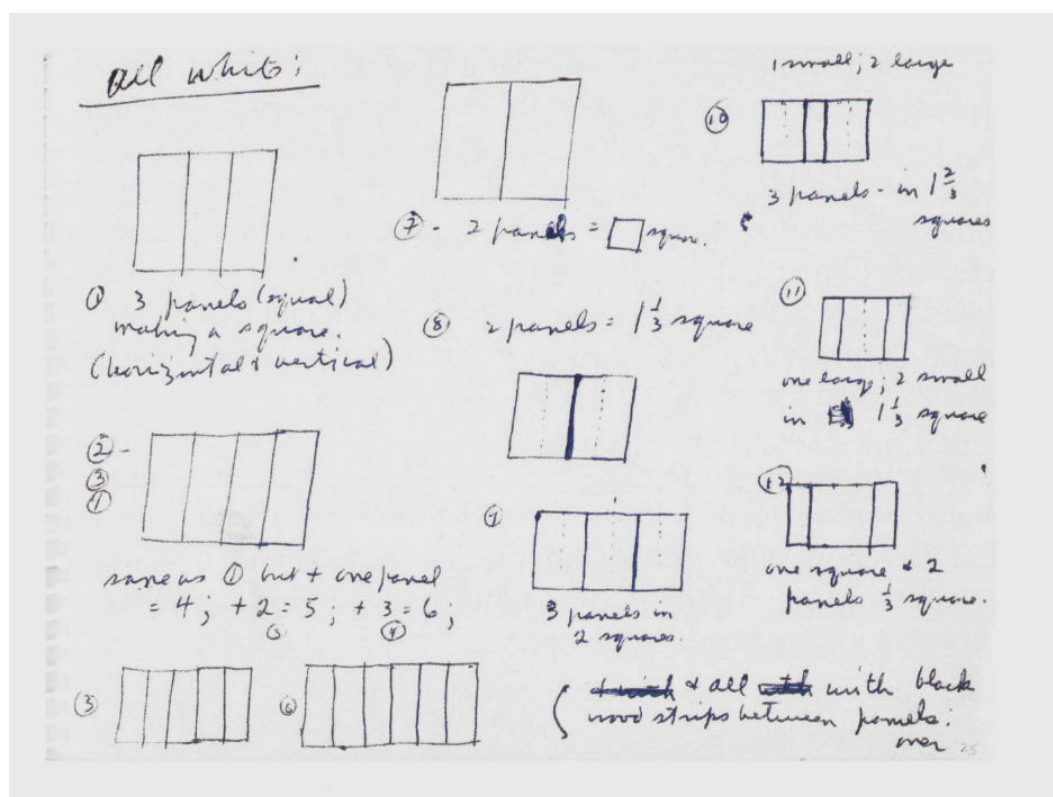
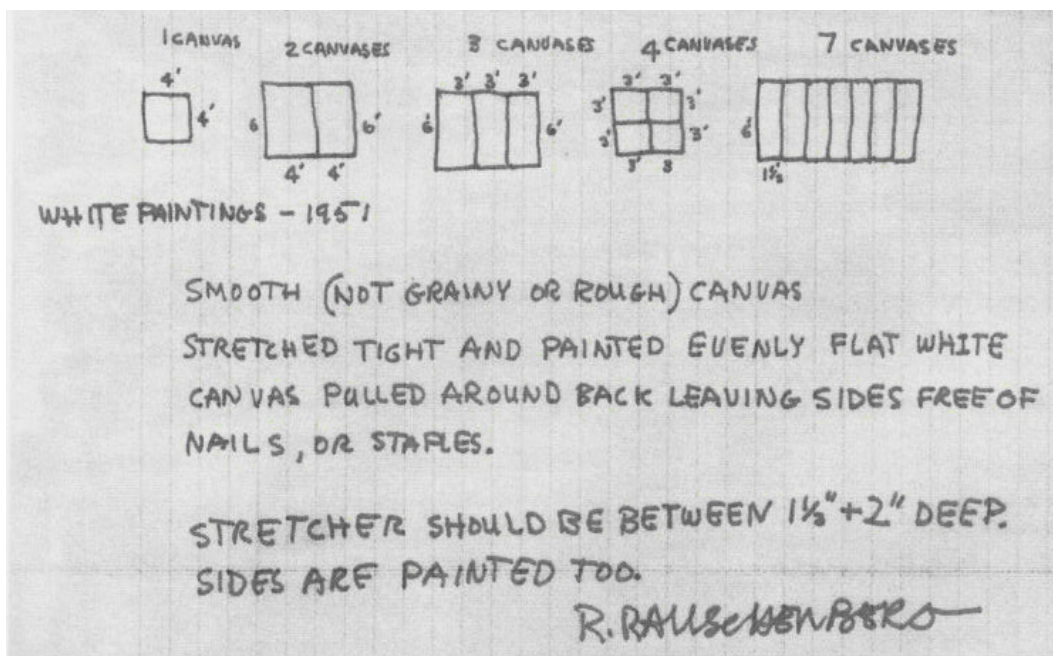






Fig. 9 \* John Cage, 4'33", 1952 (duas páginas da primeira versão da partitura).

NOTE: THE TITLE OF THIS WORK IS THE TOTAL LENGTH IN MINUTES AND SECONDS OF ITS PERFORMANCE. AT WOODSTOCK, N.Y., AUGUST 29, 1952, THE TITLE WAS 4'33" AND THE THREE PARTS WERE 35", 2'40", AND 1'20". IT WAS PERFORMED BY DAVID TUDOR, PIANIST, WHO INDICATED THE BEGINNINGS OF PARTS BY CLOSING, THE ENDINGS BY OPENING, THE KEYBOARD LID. AFTER THE WOODSTOCK PERFORMANCE, A COPY IN PROPORTIONAL NOTATIONS WAS MADE FOR IRWIN KREMEN. IN IT THE TIMELENGTHS OF THE MOVEMENTS WERE 30", 2'23", AND 1'40". HOWEVER, THE WORK MAY BE PERFORMED BY ANY INSTRUMENTALIST(S) AND THE MOVEMENTS MAY LAST ANY LENGTHS OF TIME.

FOR IRWIN KREMEN

I

TACET

II

TACET

III

TACET

### 1.3. A POÉTICA DOS ACONTECIMENTOS

O termo poética abrange um conjunto de preocupações que surgem com o nascimento do pensamento europeu, inicialmente desencadeadas por Aristóteles no seu famoso tratado com o mesmo nome. O filósofo grego pretendia explicar o processo de elaboração dos objectos literários mediante uma determinada técnica. Mais tarde, a poética, alargada também a múltiplas questões da retórica, podia ser vista como um conjunto de regras, de convenções ou de preceitos, associados à composição de poemas líricos e dramáticos.

No entanto, é com Paul Valéry que o termo poética mais se ajusta ao objectivo de sistematização da prática dos três criadores norte-americanos. Segundo Valéry, a poética compreendia o estudo da criação artística, podendo abranger uma análise às técnicas, aos procedimentos, aos instrumentos ou aos materiais. Tratava-se do fazer do artista. E mais do que a coisa feita, o que contava era o processo para lá chegar. Desvendar a poética de cada um destes acontecimentos passa, então, por descobrir o método formal de cada um dos processos.

A partir da análise às três construções, decompondo-as nas suas várias características processuais, cedo se percebe que cada uma delas deixa transparecer certas relações de afinidade e semelhança. Submetida a cinco características formais (estética inclusiva, estrutura por durações, fragmentação, descentramento e aleatoriedade), a poética dos acontecimentos, através da qual os três autores dão forma às suas composições, revela um processo partilhado, ainda que a partir de três linguagens artísticas distintas: música, dança e artes visuais. No fundo, os três artistas norte-americanos tinham o mesmo modo de construir, o mesmo modo de dar forma; as suas composições apresentavam uma série de características análogas, uma *forma combinatória comum*.

1.

Sabe-se que a parede na qual o quadro se fixa não faz parte da obra, como se sabe que o chão no qual assenta uma estátua também não faz parte da escultura. As obras têm as suas molduras que as delimitam, as suas exclusividades, o mesmo não acontece com os acontecimentos dos três norte-americanos. Da mesma forma que se não emoldura a natureza. Já tinha ficado testemunhado, a partir das construções 4'33" e *White Paintings*, que a atenção do espectador se move em direcção à audição e observação de inúmeros elementos que possam intervir nas composições, incluindo as coisas que o rodeiam, incluindo elementos que não são produzidos intencionalmente. É claro que isso se nota sobretudo quando não há “nada” para se ver e ouvir. Mas a relação com o que tradicionalmente se compreende como não fazendo parte de uma obra artística não se fica por aqui. Da relação entre o natural e o artificial, o real e o fictício, o apresentado e o representado, ou, em última análise, entre a vida e a arte, nasce a primeira característica comum aos acontecimentos sonoros, coreográficos e plásticos dos três criadores. Trata-se de uma *estética inclusiva*, abrangente, que engloba elementos produzidos com ou sem intenção, elementos construídos ou não pelos autores.

A propagação material de música e artes visuais não negava quaisquer limitações, já que qualquer elemento, sem excepção, podia contribuir para a sua expansão. Do mesmo modo, música, dança e artes visuais podiam ser produzidos tanto em estado da mais caótica actividade, como de total inércia ou inactividade. Tudo podia ser incluído.

John Cage muito frequentemente utilizava sons gravados, sons naturais, ruídos, rádios ou sons electrónicos. E o seu piano deixara há muito de ser apenas um instrumento de cordas postas em vibração por meio de teclas, nele eram incluídos inúmeros objectos (borrachas, molas, metais), numa abertura

tímbrica imensa que dava origem a uma autêntica orquestra de percussão – o chamado piano preparado.

Os movimentos das coreografias de Merce Cunningham iam muito além dos simples passos de ballet que aprendera na Cornish School em Seattle ou na companhia de Martha Graham. O coreógrafo fazia incluir passos absolutamente banais, gestos do dia-a-dia, movimentos não trabalhados artisticamente. Incluía corridas, solavancos, socos, quedas - simples produções do agir quotidiano.

Robert Rauschenberg fazia autênticas combinações de materiais encontrados na rua, de simples cordas e garrafas de refrigerante a pesadas portas, enormes caixotes, pára-quedas, sapatos. No espectáculo *Story* (1964), Rauschenberg deixou a descoberto toda a área de bastidores, abrindo portas e divisórias que normalmente estavam fechadas e invisíveis. Nesses espaços colocou uma série de objectos encontrados, incluindo escadotes, material de incêndio, cadeiras ou bicicletas. Ainda no mesmo espectáculo, na apresentação no Dartington College of Art em Devon, levou, juntamente com Alex Hay, uma tábua e um ferro de engomar que serviram para que fossem engomando camisas. E como se ainda não bastasse, foi construindo, também ao vivo, um grande *combine* (Fig. 11) durante as últimas quatro apresentações de *Story*, em Londres.

*Story* e os outros espectáculos construídos por Cage, Cunningham e Rauschenberg incluíam sons “não musicais”, gestos e movimentos produzidos por qualquer pessoa diariamente, e objectos pré-produzidos e apenas disponibilizados e reutilizados nos espectáculos. A estética inclusiva de música, dança e artes visuais dos três autores compreendia, assim, elementos descobertos no espaço que os rodeava e que viajavam do exterior para o interior de cada uma das construções.

Fig. 11 \* Robert Rauschenberg, *Story*, 1964, vários materiais.  
Painel da esquerda: 95 1/8 x 47 1/2; painel da direita: 105 x 47 1/2.





2.

Que pulsação poderia a música seguir no silêncio? E que métrica a dança na imobilidade? Nenhuma. Razão maior para que as duas se construíssem não com base numa qualquer sensação de pulsação, não a partir de uma métrica de unidades de tempo sempre iguais, mas por intervalos de tempo, por durações. Música e dança estavam então estruturadas por durações cronometradas ao segundo. A duração configurava-se como a única característica de som e movimento que era também medida em termos do silêncio ou da imobilidade. Daí que Cage e Cunningham estruturassem as suas composições sonoras e coreográficas com base em durações, numa espécie de compartimentos de tempo. Cage chamava-lhe *rhythmic structure* e descrevia-a assim:

The strict division of parts, the structure, was a function of the duration aspect of sound, since, of all the aspects of sound, including frequency, amplitude, and timbre, duration, alone, was also a characteristic of silence. The structure, then, was a division of actual time by conventional metrical means, meter taken as simply the measurement of quantity.

(Cage, *Silence* 18,19)

Nas anotações produzidas por Cunningham para a coreografia de *Minutiae* (1954) pode ver-se esta estrutura por durações (Fig. 12). *Minutiae* tinha a duração completa de quinze minutos e vinte segundos e estava dividida em vinte e uma partes com durações que iam de dez segundos a dois minutos e meio. Cada traço na sua tabela corresponde ao fim de cada um dos pedaços na coreografia e ao início de outro, fraccionando ao segundo acções distintas, em diversos locais, por diferentes bailarinos. Esta era a única definição prévia – a estrutura temporal – fazendo coincidir música, dança e artes visuais de cada espectáculo por quantidades de tempo. Tratava-se então de apenas, como se reiterou anteriormente, sequenciar matematicamente os acontecimentos no tempo, numa *estrutura por durações*.



Fig. 12 \* Merce Cunningham, esquema da coreografia de *Minutiae*, 1954.  
[em Cunningham, *Changes*]

MINUTIAE 15 minutes 20 seconds						
(small set in stage area 5)						
3 strong spots stage area 5 from light bridge or 1st pipe						
(one dimmer each color - primary red, blue, green.)						
SYC	TIME	SPOTS ON SET	STAGE LEFT	STAGE RIGHT	BORDERS	AREA SPOTS
blue <sup>1</sup>	0'00"	red	magenta	magenta	red	46789, up <sup>1</sup>
green <sup>1</sup>	0'30"					1, 2, 3, up <sup>1</sup>
green down	1'00"	green up	yellow up	yellow up	green up	
blue up	3'30"	red down blue up	bluegreen up mag. & yel. down	bluegr. up <sup>1</sup> m. down y. &	red down blue up	1, 2, 3, down 46789, down 123 up <sup>1</sup> 46789 up <sup>1</sup>
	4'00"					
	4'20"	red down blue up				
green up <sup>1</sup>	5'30"		magenta up bluegr. down		red up <sup>1</sup> blue down	123 down 46789 down
red up	6'00"			bluegr. down magenta up <sup>1</sup>		123 up <sup>1</sup> 46789 up <sup>1</sup>
blue down	7'05"	green down red up			green down blue up	
red down	8'40"		bluegr. up	yellow up		
green up	9'20"	green up <sup>1</sup>		magenta up <sup>1</sup>	blue down green up <sup>1</sup>	
blue up, gr. down	10'30"		magenta down			
red up	11'00"	red down green up			red down <sup>1</sup> green up	
	12'05"				red up	123 down
	13'05"					123 up <sup>1</sup>
	13'30"	blue up red up				
blue down	14'00"		magenta up			
	14'30"	green down			green down	
	14'45"		bluegr. down	yellow down		
	15'10"	blue down				123 down 46789 down
	15'20"	curtain				

3.

Uma estátua de Miguel Ângelo e um quadro de Van Gogh não têm duração. Não porque a sua percepção não seja feita ao longo de um certo tempo, mas porque a cada instante que se olha, a obra se manifesta como um todo. É isto que Michael Fried defende no seu ensaio “Art and Objecthood”.

Pelo contrário, as construções de Cage, Cunningham e Rauschenberg têm durações e jamais se manifestavam univocamente, como um todo coeso. Manifestam-se, sim, parte-por-parte, de fragmento em fragmento. Cada um dos seus elementos tão depressa se isola como se cola a outros, sem que isso os conjugue de alguma maneira. Tudo é formado por pedaços disjuntos. Esta *fragmentação*, a terceira das características comuns a cada um dos três acontecimentos proporcionados pelos três autores, constitui uma estética de sintaxe descontínua, onde tudo se separa e despedaça. Os fragmentos são depois colados ou sobrepostos uns aos outros, numa construção por justaposição de elementos ímpares e desligados entre si.

As partituras de Cage apresentam-se completamente fraccionadas, feitas de pedaços de notação que se podem justapor e sequenciar das mais diversas maneiras. Na composição *Fontana Mix* de 1958 (Faixa 1 do DVD anexo), presente no espectáculo *Antic Meet* (1958), e constituída por sons gravados nas ruas de Veneza, pode verificar-se esta fragmentação a partir da sua partitura.

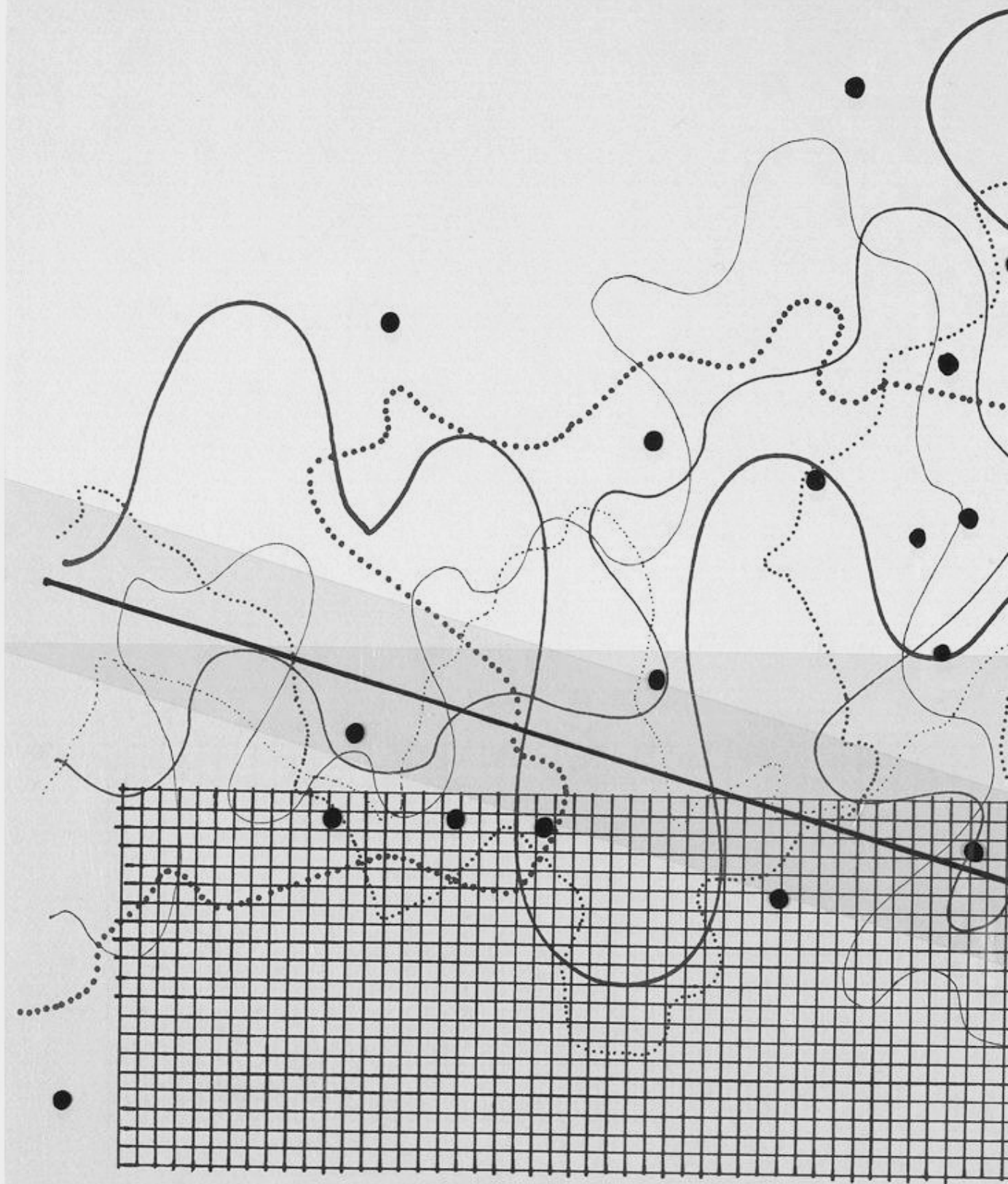
Numa total descontinuidade, as páginas da composição *Fontana Mix* apresentam-se como fragmentos que se combinam de inúmeras maneiras possíveis a partir da sua sobreposição. A partitura é constituída por dez folhas de papel e doze transparências. Cada uma das folhas de papel tem seis desenhos diferentes de linhas curvas, há dez transparências com vários pontos distribuídos aleatoriamente, outra das transparências tem uma grelha, e uma outra apenas uma linha recta. Cabe ao intérprete sobrepor estes fragmentos da seguinte maneira: a transparência que tem a linha recta é colocada sobre uma que

tem pontos que, por sua vez, é colocada sobre a transparência que tem a grelha e estas sobre uma das folhas de papel. As seis linhas curvas representam as seis variáveis que Cage queria manipular a partir das cassetes que continham as gravações: tipo de sons; conjuntos de sons; meios para alterar a sua amplitude; meios para mudar a sua frequência; meios para modificar o seu timbre; e meios de controlar as suas durações. E a grelha é a referência para todas as medidas: a dimensão horizontal representa o tempo e a vertical os valores das seis variáveis. A Figura 13 apresenta uma das muitas possíveis combinações dos fragmentos da partitura que, aplicada segundo as indicações de Cage, iriam construir a música em forma de duas cassetes estéreo.

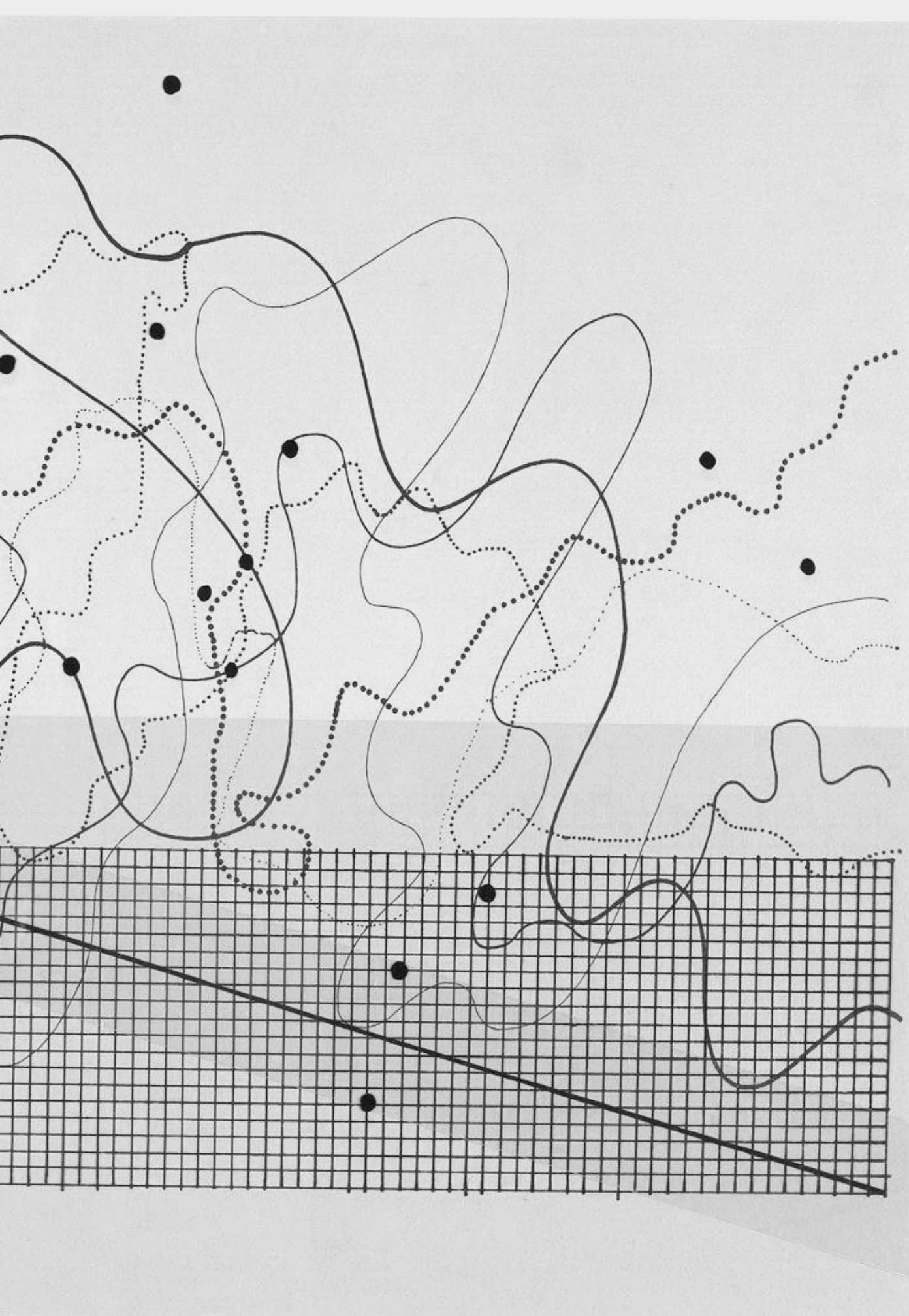
Na dança de Cunningham, esta fragmentação dá-se a vários níveis: na construção das várias secções, na divisão do espaço e na separação das várias partes do corpo. As várias secções funcionavam como partes distintas, pedaços de dança completamente autónomos; o espaço não era visto como um espaço único, mas como espaços; o corpo não era mais um todo, cujos movimentos das partes se coordenavam entre si, mas uma colagem de partes (cabeça, tronco, membros, pés, mãos) que se manifestavam separadamente.

Cada um dos fragmentos de um *combine* de Rauschenberg, cada uma das secções de uma das coreografias de Cunningham, cada uma das acções proporcionadas pelas composições de Cage, marca um novo começo, uma nova posição que não tem de coincidir com anteriores começos. Cada pedaço faz parte de um contínuo presente que imediatamente se descompromete com um anterior. Há uma clara pretensão de corte entre as partes, mas onde nenhuma linha condutora se faz atravessar entre elas, unificando-as. Aqui o fim é sempre a fracção e nunca a unidade.

Fig. 13 \* John Cage, sobreposição de partes da partitura de *Fontana Mix*, 1954.







4.

A fragmentação apresenta-se como uma das características determinantes para a formação de uma quarta característica comum – o *descentramento*. Pois, na verdade, não há nenhum fragmento mais importante do que outro, não há nenhum fragmento mais central do que outro. O mesmo é dizer que não há um centro, mas centros. Na música não existe uma nota, uma tônica, para a qual tudo converja, nem sequer a sensação de uma cadência. Nas construções plásticas todos os fragmentos são uma composição própria, centrados em si mesmos. Na dança todos são solistas e todos os espaços percorridos, vários centros. Como o próprio Cunningham afirma:

I don't see a reason why the space cannot be all over, that is that you can't be any place of the space without necessarily referring to some other part. And then I read that thing of Einstein, pure coincidence, where he said "there are no fixed points in space". (Cunningham no filme de Caplan)

Na Figura 14 podem ver-se alguns dos esquemas de Cunningham para a coreografia de *Suite for Five in Space and Time* (1956) que correspondiam às movimentações dos bailarinos. A complexa teia de traços e pontos, que cobre todo o espaço do papel e conseqüentemente o espaço do espectáculo, faz notar que as diferentes direcções tomadas por cada um dos bailarinos jamais se fixavam num determinado local, demonstrando, pelo contrário, uma completa dispersão totalmente descentrada. Em nenhuma das três construções, um ponto, elemento ou acção interior está a igual distância ou duração de todos os outros. Em nenhum acontecimento existe um ponto para onde todas as coisas convergem. Nem sequer há uma sensação de repouso no que se ouve ou vê. Mas, pelo contrário, uma constante mudança, num múltiplo espaço de actividade. Esta é também uma estética descentrada, onde não há um centro, um único pólo de atracção, dentro de cada um dos acontecimentos, capaz de dominar todos os outros elementos que o compõem.

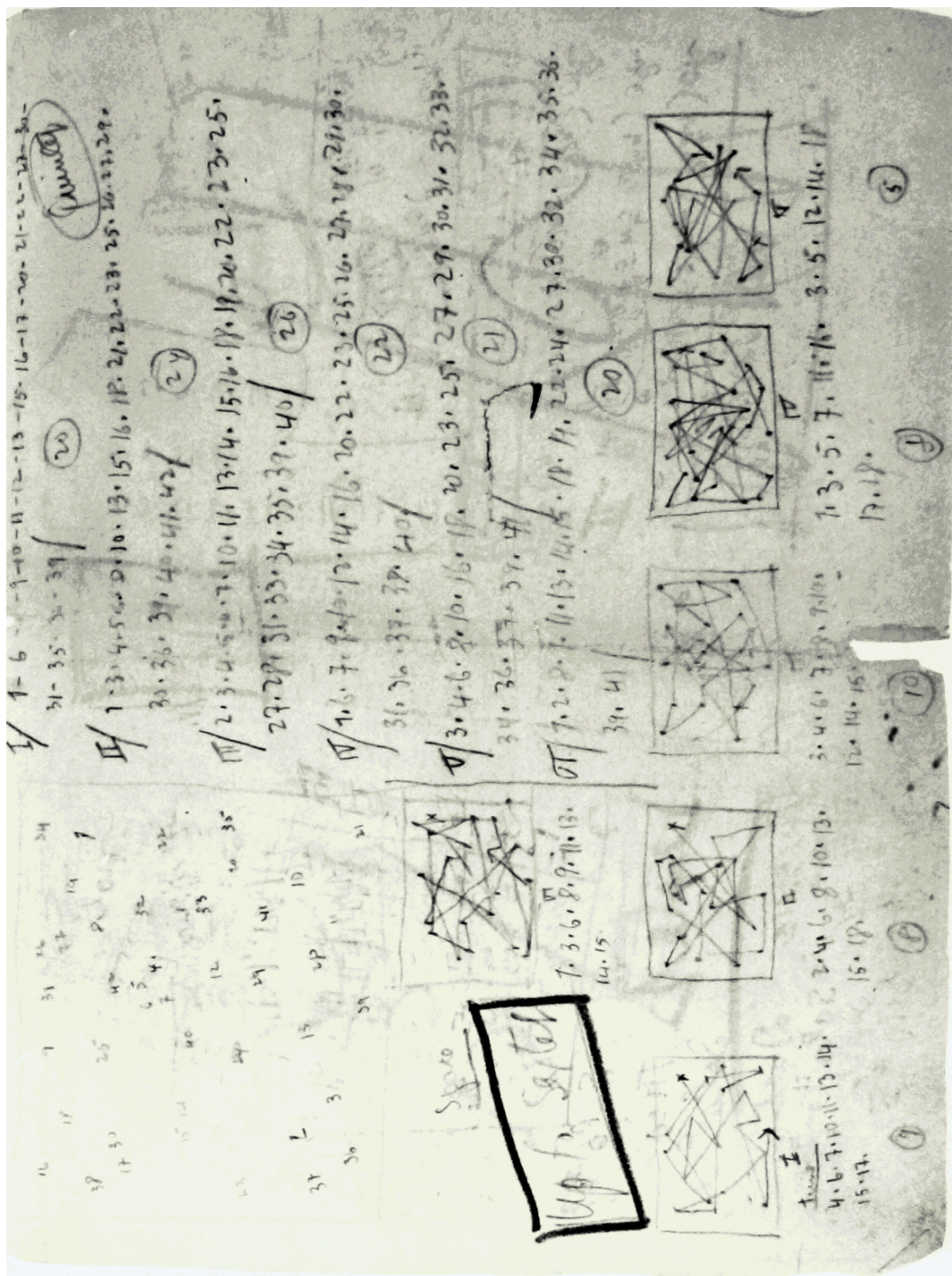


Fig. 14 \* Merce Cunningham, esquemas da coreografia de *Suite for Five in Space and Time*, 1954. [em Cunningham, *Changes*]



5.

O modo de dar forma aos acontecimentos, fragmentando-os e desagregando-os, era essencialmente aleatório, sendo que essa *aleatoriedade* na construção de cada um dos acontecimentos se apresentava de duas diferentes maneiras: *acaso provocado* e *acaso circunstancial*. O acaso provocado dizia respeito aos métodos aleatórios propriamente ditos que podiam ser efectuados a partir do *I Ching (Book of Changes)*<sup>2</sup>, através do lançamento de moeda ao ar ou a partir do aproveitamento de imperfeições no papel. O acaso circunstancial, como o próprio nome indica, estava ligado a situações fortuitas com que os artistas se deparavam, nomeadamente no que dizia respeito à necessidade de alterar o número de secções de uma determinada coreografia por falta de bailarinos ou de escolher uma outra composição de Cage por falta de músicos, ou ainda na incessante busca de Rauschenberg de objectos à volta do local de realização do espectáculo.

*Suite by Chance* foi a primeira dança onde Cunningham utilizou processos aleatórios para estruturar a coreografia. Durante meses construiu uma série de mapas com as mais diversas anotações (Figs. 15 e 16): uns contêm os movimentos possíveis (frases, posições); outros indicam as possíveis direcções no espaço; outros contêm as durações. Os movimentos eram simples, directos, desligados entre si, não sequenciados por uma qualquer pulsação ou ritmo ou por razões expressivas, mas decididos por moeda ao ar: entradas e saídas dos bailarinos, se se moviam ou não, quais as direcções que seguiam, quantos bailarinos estavam num mesmo espaço ao mesmo tempo. Tudo determinado aleatoriamente.

No espectáculo *Suite for Five in Time and Space* (1956), Cunningham aproveitou as imperfeições do papel para determinar o posicionamento e as acções de cada um dos bailarinos. Nas palavras do coreógrafo, começou assim todo o processo:

---

<sup>2</sup> O *I Ching* ou *Book of Changes* é um livro clássico chinês que apresenta um sistema por símbolos criado para determinar a ordem em acontecimentos aleatórios. O livro era geralmente usado para fins de culto do divino, mas John Cage e Merce Cunningham utilizavam-no como ferramenta para pôr em prática os seus procedimentos aleatórios.



The Suite [for Five in Time and Space] eventually came to comprise seven dances. The spatial plan for each dance was the starting point. Using transparent paper as a grid, a bird's-eye view of the playing space, I marked and numbered the imperfections, a page for each dancer in each of the dances. In the Duet, the Trio and the Quintet I superimposed the pages for each dancer to find if there were points where they came together and would allow for partnering or held poses, some form of liaison between them. The time was found by taking lined paper, each line representing five-second intervals. Imperfections were again noted on the paper and the time lengths of phrases obtained from chance numbering of the imperfections in relation to the number of seconds. (Cunningham citado por Harris 89,91)

Ainda no mesmo espectáculo, também *Music for Piano 4-84* (1953-1956) de John Cage utilizava o mesmo método. Como explica o compositor:

The sounds of this music correspond to imperfections in the paper upon which the music was written. The number of sounds on a given page and other aspects of the composition were determined by chance operations. The dynamics, tempo, and the nature of the noises are determined by the pianists. (Cage citado por Harris 89)

No fundo, e tal como o passeio aleatório estudado pelos físicos para descrever o movimento de partículas num fluido (movimento browniano<sup>3</sup>), as três construções dos autores norte-americanos tinham sempre uma trajectória indefinida, nunca igual, dependendo sempre do acaso. Não havia nenhum propósito, nem causalidade entre elementos. O seu resultado não descrevia um modelo capaz de ser determinado, seguindo apenas uma distribuição mais ou menos provável. Cage, Cunningham e Rauschenberg pretendiam acabar com qualquer domínio imperioso. Queriam desfazer-se de um predeterminado sistema. Era o acaso em detrimento da escolha.

---

3 O nome deste movimento está ligado ao seu primeiro observador, o botânico escocês Robert Brown que, em 1827, tenta compreender o movimento irregular de partículas de pólen dissolvidas em água. Só mais tarde, em 1905, Albert Einstein explicará tal movimento, na sua Tese de Doutoramento, como o resultado de inúmeras colisões de átomos com essas partículas.

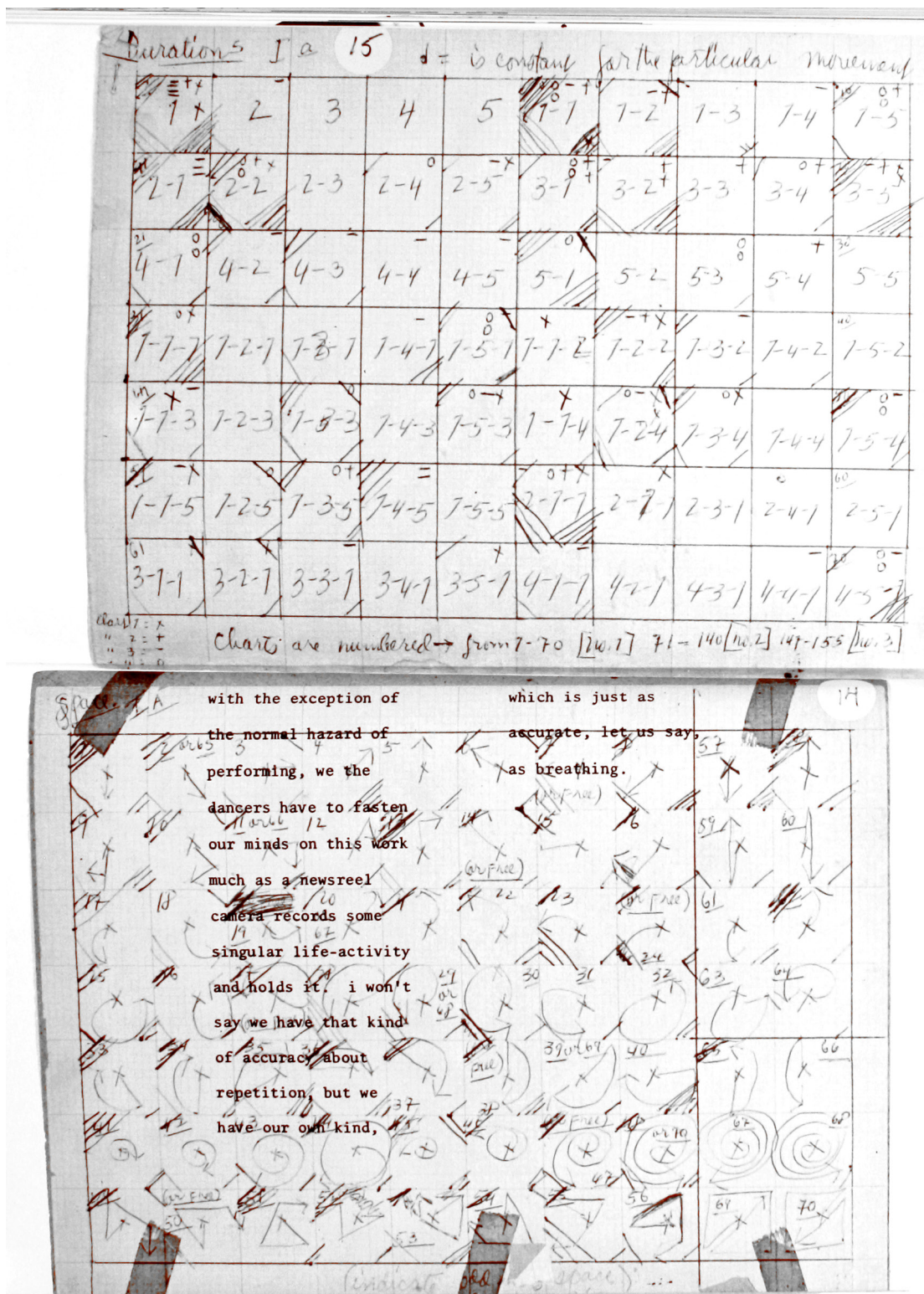
Suite  
by  
Chance  
1953

Suite

by Chance is ex- actly what the title says		by Chance is ex- actly what the title says		by Chance is ex- actly what the title says	
w/ right elsewhere		w/ right elsewhere		w/ right elsewhere	
<p>① sitting on both knees on heels parallel arms 2 in</p>		<p>② lying on back feet round</p>		<p>③ sitting on hips on legs off straight</p>	
<p>④ w/ right</p>		<p>⑤ legs off, bent</p>		<p>⑥ bent</p>	
<p>⑦ leaning back</p>		<p>⑧ legs off, both bent</p>		<p>⑨ both legs off straight</p>	
<p>⑩ sitting on one knee</p>		<p>⑪ sitting on hips, legs open</p>		<p>⑫ bent</p>	
<p>⑬ sitting on both knees in 180 position</p>		<p>⑭ legs closed</p>		<p>⑮ both legs off one straight one crooked</p>	



Figs. 15 e 16 \* Merce Cunningham, anotações para a coreografia de *Suite by Chance*, 1954.  
[em Cunningham, *Changes*]



## 1.4. INDEPENDÊNCIA COMBINATÓRIA INTERNA

A *estética inclusiva*, a *fragmentação*, o *descentramento* e a *aleatoriedade* vêm sublinhar inequivocamente a insobordinação a uma lógica, continuidade ou previsibilidade em qualquer umas das construções dos três criadores, sejam elas sonoras, coreográficas ou plásticas. Deste modo, cada acontecimento configura-se como uma *forma aberta*, onde cada elemento (som, movimento, imagem) está colado, sobreposto ou seguido a um outro qualquer, não interessa qual.

R ~+our oi5ty ço yt      j çwjf P4U QT  
Q      I&/&?dc\_sc\_S;-sc. Lkdnl

A cadeia de símbolos que aqui se mostra, construída absolutamente ao acaso, pressionando várias teclas do computador, constitui-se como uma *forma aberta*. Nada se refere a nada. Não existe nenhum código. Trata-se apenas de uma cadeia combinatória de elementos heteróclitos dispostos no plano do papel, sem nenhum tipo de organização específico. O mesmo se passa com cada um dos acontecimentos de Cage, Cunningham e Rauschenberg, assumindo-se como um conjunto de elementos que não se relacionam entre si.

Este tipo de composição aberta é extremamente evidente nas construções plásticas de Rauschenberg, pois este, para além de se encontrar completamente dependente dos objectos que encontra na rua que circundam o espaço da apresentação do espectáculo, cola cada um dos elementos de uma maneira completamente desregrada, sem se preocupar em criar algum tipo de código ou algum tipo de sentido. Na música e na dança, a forma aberta manifesta-se ainda de maneira mais óbvia devido à intermediação de músicos e bailarinos a quem são dadas determinadas liberdades para construir ou reconstruir os elementos que lhes foram disponibilizados.

As partituras de Cage, constituídas sobretudo por desenhos, pontos e linhas, apresentam indicações mínimas para os seus intérpretes, contrariando assim o conceito musical fechado de partitura. A composição, permitindo aos músicos múltiplas opções, nunca se fixa nem se fecha, mas, pelo contrário, apresenta-se sempre como uma forma aberta. Do mesmo modo, Cunningham também atribuía certas liberdades e flexibilidades nas suas coreografias, chegando mesmo a permitir aos seus bailarinos improvisações livres nas apresentações de algumas danças. Em *Story*, uma das mais indeterminadas coreografias de Cunningham, cabia aos bailarinos decidir que acções tomar e que passos seguir, dentro de durações pré-determinadas a partir de processos aleatórios. Apenas estavam limitados pela duração da sua actuação que era completamente livre.

Esta forma aberta é um campo descoordenado e desarmonioso, um amontoado de elementos desagregados entre si, afastados de um qualquer sistema de sentido. O que não quer dizer que as composições não apresentem algumas restrições e opções. Claro que apresentam, mas fora desses preceitos mínimos abrem-se às mais variadas e possíveis combinações, à qual se acrescenta a extrema flexibilidade das leituras que permitem.

Para a questão fundamental deste primeiro capítulo - qual a relação entre os elementos de cada um dos acontecimentos proporcionados pelos três artistas - a resposta é curta: nenhuma. Não existe qualquer relação. De todas as características da poética dos acontecimentos já aqui apontadas sai uma das premissas da *Teoria da Relatividade Combinatória*: os três acontecimentos construídos por Cage, Cunningham e Rauschenberg apresentam uma *independência combinatória interna*. Ou seja, todos os elementos que constituem cada um dos três acontecimentos combinam-se independentemente entre si, formando uma aleatória, descentrada, fragmentada e múltipla combinação de acções completamente autónomas. Nada se coordena, previamente e logicamente, dentro de cada uma das composições, mas tudo tende permanentemente para a desunião e autonomização numa mais que indeterminada forma aberta.



# 2

---

## ESTÉTICA NÃO-GRAVÍTICA

Dizer que uma forma artística reúne várias disciplinas é dizer uma de duas coisas diferentes: (1) uma forma compósita onde se conjugam e sintetizam várias áreas artísticas construídas interdependentemente com o objectivo de um todo coeso; (2) uma forma onde se encontram várias disciplinas compostas independentemente numa combinação heterogénea caracterizada pela desarticulação das partes. Colocando assim de um modo simplesmente antagónico, pretende-se realçar, por um lado, a composição das partes que convergem para um fim único e uno e, por outro, a composição das partes desamarradas entre si e de uma qualquer dependência de conjunto.

Falar da primeira forma é recuar até ao início da tragédia grega e chegar porventura ao seu expoente máximo com a *Gesamtkunstwerk* de Richard Wagner. A ideia de síntese artística desde cedo ficou ligada às apresentações ao vivo, aos espectáculos, aos palcos, sendo sobretudo associada à ópera. Numa primeira abordagem, Wagner começa por colocar num mesmo plano música,

poesia e drama, compreendidos como elementos interdependentes da forma operática. Mais tarde, assumindo a falta do equilíbrio antes proposto, confere à música um papel central sobre o qual todos os outros elementos se encontram subordinados. Aquela que se julgaria, ou como Wagner pretendia, a forma ideal de síntese das artes, era afinal um todo cujas partes giravam em torno de um elemento fundamental – a música<sup>4</sup>.

A concepção de síntese artística de Wagner não era mais do que a ideia de concentração, pois a obra de arte dita total, construída com base na consonância das partes, é também o resultado de uma confluência concertada para um único centro. A sua obra de arte total, numa concepção hierarquizada, que coloca a música em primeiro plano, tende sempre para um ponto comum, uma arte preponderante, um todo, uma unidade. A contribuição de cada um dos seus elementos alimenta um mesmo fim, as partes concorrem em harmonia e coordenam-se para um resultado consistente.

Ainda numa concepção sintética, estão os espetáculos da companhia Ballets Russes, nas primeiras décadas do século XX. Diaghilev, seu fundador em 1909, proporcionava a colaboração entre inúmeros artistas ligados à dança, à música e às artes plásticas, onde se destacaram os coreógrafos Michel Fokine, Vaslav Nijinsky, Léonide Massine e George Balanchine, os compositores Erik Satie, Richard Strauss, Sergei Prokofiev e Igor Stravinsky, e os artistas plásticos Léon Bakst, Alexandre Benois, Henri Matisse, George Braque e Pablo Picasso.

---

4 A ideia de Wagner de uma obra de arte total compreendia ainda uma organização específica da arquitetura do teatro, envolvendo todo o espaço cénico, a plateia e a acústica da sala. A orquestra abandonaria o palco, passando para um fosso, por baixo do mesmo, invisível ao público, não só para que a atenção do espectador se fixasse no drama, mas também para que os cantores não ficassem abafados pelos instrumentos da orquestra, contribuindo assim para um maior equilíbrio sonoro entre ambos. Para uma percepção sonora ideal, seriam também necessários materiais adequados à mais perfeita reverberação capaz de permitir uma total sincronia entre cantores, maestro e instrumentistas.



Os vários triângulos que se iam formando combinavam coreografia, música e artes plásticas numa total relação, numa coordenação métrica entre som e movimento, por sua vez integrados numa narrativa que figurinos e cenário ajudavam a desenhar. Avançávamos de uma síntese onde uma das artes se configurava como o centro sobre o qual todas as outras estavam subordinadas (em Wagner), para uma outra onde todas se equivaliam (em Ballets Russes), mas ainda em ambas a integridade e a coesão – o todo orgânico.

Se na primeira forma as partes contribuem, na segunda distribuem. E desagregadas perdem a coesão, descosidas perdem um centro. Em tudo semelhante a esta separação está a distinção feita por Peter Bürger entre a obra de arte orgânica e a obra de arte inorgânica. Na obra orgânica o princípio da construção domina sobre a parte, subordinando-a à unidade, enquanto na obra inorgânica, a de vanguarda, as partes são essencialmente independentes do todo; perdem valor como ingredientes de uma totalidade de sentido e ganham-no como signos relativamente independentes. Se a primeira forma organizava, a segunda desorganiza. As partes libertam-se, o todo desune-se.

Na tentativa de quebrar com a primeira forma, aproximando-se da segunda, encontra-se, entre outros autores, Bertold Brecht. A intenção deste último passava pela rejeição da ideia de obra total, tornando cada vez menor a textura homogênea que até aí prevalecia. Brecht começa a separar os vários elementos constitutivos dos seus espectáculos: momentos dramáticos, musicais, coreográficos, fotográficos e cinematográficos começam a ganhar o seu próprio espaço, cada vez mais separados uns dos outros. Preocupado com a extrema passividade dos espectadores, Brecht impunha uma nova construção dinâmica que passava pela desunião intencional dos vários elementos do espectáculo, distanciando e libertando os espectadores de um olhar meramente passivo. Ou nas palavras do próprio autor alemão:

So long as the expression *Gesamtkunstwerk* (...) means that the integration is a muddle, so long as the arts are supposed to be “fused” together, the various elements will act as a mere “feed” to the rest. The process of fusion extends to the spectator who gets thrown into the melting pot too and becomes a passive (suffering) part of the total work of art. Witchcraft of this sort must of course be fought against. Whatever is intended to produce hypnosis, is likely to induce sordid intoxication, or creates fog, has got to be given up. Words, music, and setting must become more independent of one another. (Brecht citado por Copeland 312)

A intenção de Brecht, partindo da montagem, implica um novo tipo de perspectiva por parte dos espectadores. Num princípio de quase edição cinematográfica, com a colagem de elementos distintos, cria-se a possibilidade de um sistema aberto a possíveis significações. Mesmo com o recurso a um princípio gerador, normalmente narrativo, ou a uma linha condutora que atravessa todos os elementos, unificando-os, Brecht, com o propositado corte entre as partes, compromete o espectador, exigindo-lhe um papel activo na formação de relações e sentidos. Nas palavras de Fischer-Lichte: “Spectators are free to associate everything with anything and to extract their own semioses without restriction. (...) looking on is a creative act.” (Fischer-Lichte 58)

Brecht distanciava-se da primeira forma, da obra orgânica de Bürger, mas ainda não tinha chegado à segunda, à inorgânica, que mais tarde tão bem caracterizaria os espectáculos que Cage, Cunningham e Rauschenberg iriam proporcionar, rejeitando qualquer tipo de atracção que fizesse articular cada um dos acontecimentos que apresentavam. Por outras palavras, os três criadores não assumiam a Teoria da Gravitação Universal de Newton, segundo a qual os corpos se atraem entre si por meio de uma força, contrariamente a Wagner que fazia atrair todos os elementos da sua forma operática a partir da força da música. Deste modo, a segunda forma apenas oferecia acontecimentos sem peso, no sentido newtoniano do termo. Tratava-se de uma *estética não-gravítica*.

## 2.1. THEATRE EVENT Nº1 | BLACK MOUNTAIN COLLEGE

Os percursos artísticos de John Cage, Merce Cunningham e Robert Rauschenberg cruzam-se inevitavelmente com o Black Mountain College, instituição que começam a frequentar no final dos anos quarenta, os dois primeiros como professores e o último como aluno. Fundado em plena depressão económica americana, em 1933, o Black Mountain College cedo começou a lutar por uma identidade nacional, aberta a novas experimentações nas várias disciplinas que administrava: dança, música, artes plásticas e literatura. A sua história centra-se essencialmente sobre a influência de três dominantes personalidades: o seu fundador, John Andrew Rice, o pintor Josef Albers e o poeta Charles Olson, mas lá leccionaram também, para além de John Cage e Merce Cunningham, Robert Motherwell, Willem de Kooning, Elaine de Kooning, Robert Creely, David Tudor, Robert Duncan, entre outros, a maioria em residência apenas no Verão. Dos estudantes que por lá passaram destacam-se Arthur Penn, Nicola Cernovich, Cy Twombly, Viola Farber e Robert Rauschenberg.

É no Black Mountain College que se dá o encontro dos três norte-americanos; Cage e Cunningham já se conheciam quando em 1948 chegam pela primeira vez à instituição, mas o primeiro contacto com o artista visual Robert Rauschenberg tem aqui lugar. Em Black Mountain vivia-se um ambiente propício ao cruzamento disciplinar, facilitando uma torrente de contaminações entre umas linguagens e outras, entre uns artistas e outros. Dos casuais encontros entre professores de literatura, coreógrafos, compositores ou artistas plásticos, resultava uma partilha de conhecimentos ligados ao mundo da arte, quer transmitidos pelos artistas da comunidade, quer através das leituras de alguns autores europeus.

Um desses autores é Antonin Artaud, cuja influência deriva dos seus escritos teóricos, sobretudo os que integram o volume *Le Théâtre et Son Double*, publicado em 1938. O texto de Artaud vai ser traduzido pela poetisa M. C. Richards, facilitando o debate e partilha de ideias na comunidade de Black Mountain College no verão de 1952.

Os três artistas participam juntos pela primeira vez neste mesmo ano em *Theatre Event nº1*, evento preparado por John Cage, naquele que mais tarde seria referenciado como o primeiro *happening*<sup>5</sup>. E é sobretudo neste evento realizado no Black Mountain College que se nota verdadeiramente a influência de Artaud. Em *Theatre Event nº1* participam John Cage, David Tudor, M. C. Richards, Charles Olson, Merce Cunningham, Nick Cernovich e Robert Rauschenberg. Cage incluía, num só espectáculo, elementos coreográficos, teatrais, musicais, cinematográficos e plásticos naquilo que se configurava como um autêntico corte com todas as formas convencionais de conceber o teatro. A sua liberdade de organização, ou melhor desorganização, produzia uma aglomeração de acções objectivamente livres entre si. Chegava-se à segunda forma: várias disciplinas compostas independentemente numa combinação heterogénea caracterizada pela autonomia das suas partes.

Numa entrevista a Daniel Charles, Cage descreveu assim aquilo que tinha em mente para o evento no Black Mountain College:

---

<sup>5</sup> O termo *happening* surge pela primeira vez, em 1958, no ensaio “The Legacy of Jackson Pollock” de Allan Kaprow. O seu primeiro *happening*, *18 Happenings in 6 parts*, de 1959, é também referido como sendo o primeiro, mas antes deste já Kaprow tinha realizado uma série de experiências (*proto-happenings*, como o artista lhe chamou) na New School for Social Research, nas aulas daquele que, na verdade, tinha sido o pioneiro de tal modelo artístico – John Cage. A iniciação ao *happening*, não só de Kaprow, mas também de outros alunos da New School for Social Research como Dick Higgins, Alison Knowles, George Brecht ou Yoko Ono, tinha, na realidade, sido feita por John Cage, mesmo nunca tendo sido “rotulada” como tal. *Theatre Event Nº1* (ou *Theatre Piece Nº1*) tinha sido, de facto, o primeiro do género.

Merce Cunningham had for a long time been interested in the problems of assembling heterogeneous facts that can remain without interrelationships. For the Black Mountain show, my idea had been to treat the surrounding objects, including the different activities of the artists, as sounds. So I had to find a way to multiply those “sound sources”. (...) And I had read Artaud. Thus we decided to divide the audience into four triangles whose peaks would be directed towards an empty center. So free spaces were arranged everywhere. And the action wasn’t supposed to occur in the center, but everywhere around the audience, that is, in the four corners, in the gaps, and also from above. (Cage citado por McCall 61)

Cage apresentava uma sua lecture, ritmada entre silêncios, em cima de um escadote; M. C. Richards e Charles Olson liam a sua própria poesia de um outro escadote, em tempos diferentes; David Tudor tocava ao piano *Water Music* de Cage; Nick Cernovich projectava em paredes opostas slides fotográficos e um filme; Cunningham dançava entre e à volta do público; Rauschenberg colocava a tocar discos antigos num velho fonógrafo e alguns dos seus *White Paintings* estavam suspensos no tecto em vários ângulos diferentes por cima do público; e tudo isto acompanhado de um ladrar de um cão cuja presença era completamente fortuita.

Cada uma das acções estava estruturada em durações pré-definidas determinadas aleatoriamente por John Cage, construídas por espaços de tempo onde cabiam justaposições de diferentes elementos activos espalhados ou em movimento no espaço, escolhido por se adequar ao evento – o refeitório do Black Mountain College. A disposição dos vários agentes e espectadores no espaço era muito particular: o público estava sentado em quatro triângulos cujos vértices apontavam para um centro, formando quatro corredores entre si; a maioria dos artistas estava à volta do público, mas também nos quatro corredores formados pelos quatro blocos triangulares e na intersecção desses corredores (Fig. 17). Como descreve Carolyn Brown, uma das bailarinas da Companhia

de Dança de Cunningham: “Central focus was eliminated, there was no “best seats”; members of the audience were thus invited to be omni-attentive or selective, as they chose.” (Brown 21)

Sem dúvida que a leitura de Artaud despertou em Cage a importante relação entre espectáculo e espectador manifesta no evento por si organizado. A este propósito pode ler-se no primeiro manifesto do autor francês:

O público ficará sentado a meio da sala em baixo, em cadeiras móveis que lhe permitirão seguir o espectáculo que se desenrolará a toda a sua volta. Com efeito, a ausência dum palco, no sentido habitual da palavra, levará a acção a desenrolar-se nos quatro cantos da sala. (...) [A] acção desenrolar-se-[á] em todos os ângulos e em todos os sentidos da perspectiva em altura e em profundidade. (...) A acção desenrolar-se-á, estenderá a sua trajectória, de plano para plano, de ponto para ponto haverá surtos repentinos de paroxismos, ateados como incêndios em locais diversos. (Artaud 107)

Num outro esboço de John Cage para *Theatre Event n°1* (Fig. 18) pode ver-se a disposição no espaço dos vários artistas à volta do público. Embora este esboço não coincida com o primeiro, pois não se vêem os quatro blocos triangulares formados pelos espectadores (possivelmente terão sido elaborados em dias diferentes), eles são a maior aproximação visual do que realmente aconteceu no refeitório de Black Mountain, e conseguem passar a ideia de que Cage queria possibilitar, tal como Artaud, uma maior variedade em perspectiva dos diferentes acontecimentos. Começava-se a desenhar uma nova sintaxe performativa, desarranjada, não-fixa, descentrada, construída de forma a implicar o espectador. Tratava-se de colocar em vantagem a percepção em detrimento da criação. *Theatre Event n°1* apresenta-se como uma espécie de motor que iria proporcionar uma série de espectáculos onde as composições de Cage, Cunningham e Rauschenberg se comportavam como elementos autónomos. Não haveria centro, mas centros, um por cada acontecimento: sonoro, coreográfico ou plástico.

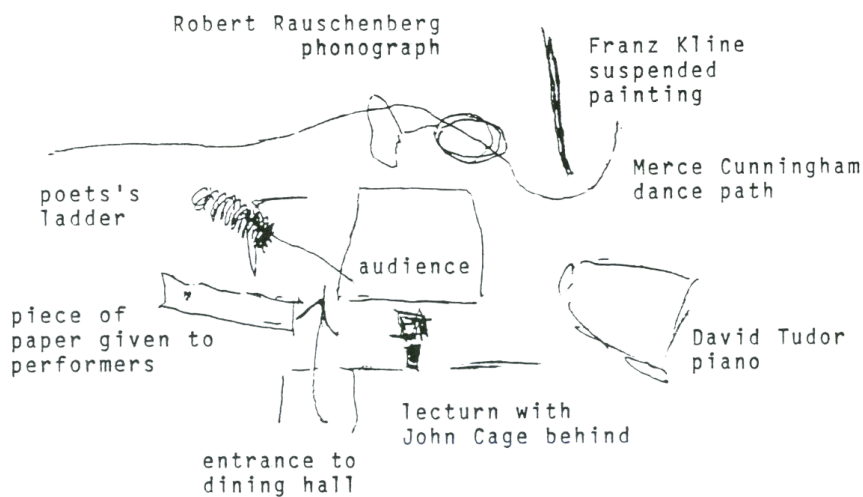
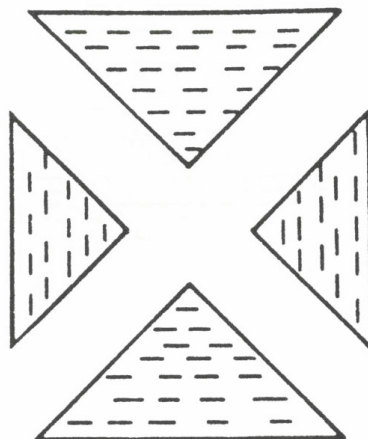


Fig. 17 \* John Cage, esquema da disposição do público em *Theatre Event N°1*, 1951.

Fig. 18 \* John Cage, esquema da disposição no espaço dos vários acontecimentos de *Theatre Event N°1*, 1951.

## 2.2. AEON

*Aeon* apresenta-se como um desses espectáculos, estreando-se no Festival de Montreal a 5 de Agosto de 1961. *Aeon* é uma palavra de origem grega que quer dizer intemporal ou perpétuo e Cunningham ter-se-á decidido por este título devido à sua duração total – quarenta e cinco minutos – o que fazia deste espectáculo um dos mais longos de sempre da sua companhia. Na nota de programa, feita apenas aquando da sua segunda apresentação no Connecticut College a 17 de Agosto de 1961, podia ler-se:

This is a dance of actions, a celebration of unfixity, in which the seasons pass, atmospheres dissolve, people come together and part. Its meaning is the instant in the eye and ear, and its continuity is change.

### 2.2.1. A COREOGRAFIA DE CUNNINGHAM

Cunningham dividiu a coreografia em nove partes, cada uma com duas a sete secções, num total de trinta e cinco secções, com durações diferentes, que compreendiam solos, duos, trios, quartetos ou a participação de toda a companhia, composta por nove ou seis bailarinos. As várias secções começaram a ser ensaiadas sem nenhuma ordem em particular e a sua sequência nos ensaios não correspondia depois à sua sequência final (Figs. 19 e 20). Completamente fragmentada, a coreografia permitia vários encadeamentos entre secções, diversas sequências, várias combinações. *Aeon* foi apresentado em várias versões: trinta e cinco secções com nove bailarinos na sua versão mais longa; outra versão com menos secções e numa diferente ordem, mas ainda com nove bailarinos; e uma outra, a versão de digressão e a mais curta, também com várias secções a serem eliminadas, mas apenas com seis bailarinos, quatro mulheres e dois homens.



2/ Mc/Solo  
JD + Mc  
Stage Crossing  
Horse-tango  
Moon-flower

9/ MC/solo

---

6/ Viola runs

MC/solo (slow exit)

---

CB + JD duet

19/4 Cribbs & Falls  
Vnola/solo  
girls jouette

1/11 is Page opener

picking up body  
 sun-square  
 slow parade  
 girls' turns & etc

5/ Bay + MC (Turkey)  
Lj with CB  
5 MC/solo (+ MW)

Jump, - web

PART. 3/  
mean-

tes over ~~Bay~~ ~~that~~ ~~what~~ ~~present~~ ~~what~~ ~~in that~~ ~~some~~

Viola turris  
in place  
edit

Time (solo) # 6

What is in place that was

of a but gave that and time

Mc/CB/JD/VF

5 it was arab. & exist

17/11/1968  
ing is the inst  
ange." As 1  
Basic  
Boys Fall  
thurst Falls  
v # 1st epist

Estética Não-Gravítica | 61



De forma a facilitar os ensaios, os bailarinos da companhia intitulavam as várias secções: *Sweetie 's Waltz*, *Moonflower trios*, *Queer Turns*, *Flying Sixes*, *Horse Tango*, *Coney Island*, *Flashbulb Relay*, *Horror Phrase*, *Firehose Bounce*, *Folk Quartet* ou *Gentleman Caller* são alguns dos exemplos. Robert Mattison descreve assim a coreografia:

The dance opens with all the dancers on stage. One man begins to move, than that movement is picked up by two women then by two more men, then all the dancers move in place. A brief duet has one man carrying a woman from place to place. All the women run in a circle and then are joined by all the men. Slightly later, the dancers form into two trios of a man and two women in each; first group falls to the floor then the other. Finally, they collapse onto the floor together. All of the women leave as the third man enters. Three men walk across the stage pausing three times to clasp a foot. (Mattison 174)

Esta breve descrição é elucidativa dos vários movimentos criados pelos bailarinos: dos cruzamentos, das entradas e saídas, dos grupos que se formam, dos traços geométricos criados no espaço (rectas, círculos, intersecções, pontos), transmissões de gestos, quedas e movimentações de bailarino/s para bailarino/s. É uma coreografia com movimentos muito rápidos e extremamente atléticos, incluindo saltos mortais e corridas muito velozes. A coreografia de *Aeon* demonstra a extrema capacidade de Cunningham para coreografar entradas e saídas: bailarinos aparecem e desaparecem em/por locais diversos, acrescentando sempre um elemento de surpresa ao espectáculo.

Cunningham tenta sempre prolongar o espaço performativo, funcionando um pouco à semelhança do fora de campo cinematográfico, que mesmo não se vendo se faz presente. Assim, a coreografia implica que o espectador desvie a sua atenção de um qualquer centro ou do espaço visível para vários centros e espaços que ainda que ocultos se fazem manifestar.

### 2.2.2. AS CONSTRUÇÕES DE RAUSCHENBERG

Rauschenberg progrediu na construção de *Aeon*, adicionando ao espaço e aos bailarinos as suas construções plásticas e os seus figurinos. As bases dos seus figurinos eram muito simples: em tons de azul e azul-cinza e muito justos de forma a marcar os contornos do corpo. Nalgumas sequências, Rauschenberg prendia aos ombros das bailarinas, por meio de elásticos, lenços compridos até ao chão, caindo como duas faixas ao longo dos dois lados do corpo. Depois transformava os bailarinos em cowboys cobertos de plumas, numa secção onde estes tinham de segurar e fazer passar entre si uma enorme, pesada e suja mangueira de incêndio cinzenta, para depois formarem um complexo nó de corpos que se movimentava vigorosamente aos solavancos, mudando de direcção de acordo com um qualquer esquema matemático adoptado por Cunningham. Na secção *Coney Island*, Carolyn Brown tinha de fazer um salto mortal frontal com um grande lenço colorido agarrado à sua cintura. A ideia de Rauschenberg era formar um arco-íris no movimento do salto.

Já as suas outras construções plásticas eram mais surpreendentes. Assim que a cortina abre, já com todos os bailarinos em palco, e antes que algum desse um passo ou fizesse qualquer gesto, três intervaladas explosões faziam-se ver e ouvir. Na secção *Flashbulb Relay*, Rauschenberg coloca minúsculas lanternas de lâmpadas brilhantes presas aos pulsos dos bailarinos que as acendiam de forma aleatória, transformando o espaço, para utilizar a metáfora de Carolyn Brown, num campo de pirilampos. Noutra secção, Cunningham tinha de atar uma corda à cintura e aos pés de Carolyn Brown enquanto esta estava assente nos ombros do bailarino Steve Paxton (Fig. 22). Suspensos na corda estavam uma lata, uma sapatilha velha e um boné de baseball ainda em pior estado. Nas palavras de Carolyn Brown: “The rope was a Rauschenberg construct; that is, an art object in and of itself: thick, old, dirty.” (Brown 327)



Mas a mais peculiar das construções de Rauschenberg era uma curiosa máquina que sobrevoava o espaço, espalhando nuvens de gelo seco por todo o palco, quando funcionava. O engenho movia-se por todo o espaço, por cima dos bailarinos, através de uma corda e roldanas. À semelhança de um dos seus *combines*, a máquina era constituída por uma armação de guarda-chuva, um ferro velho e uma bilha de água de alumínio amolgada, e pendurado a isto tudo estava uma lanterna. Os bailarinos chamavam-lhe *The Aeon Machine* (Fig. 23).

A mangueira de incêndio pesada e suja, a corda imunda com uma lata, uma sapatilha velha e um boné de baseball ainda em pior estado, a máquina de espalhar gelo seco com uma armação de guarda-chuva, a bilha de água amolgada e o ferro velho são autênticas combinações *readymade*, construções em movimento como acontecimentos com vida própria. *Aeon* marcava definitivamente a completa libertação de Rauschenberg que, expandindo o seu enorme campo de actividade, permitia que tudo pudesse acontecer.

A partir de *Aeon*, o contributo de Rauschenberg estendeu-se ao desenho de luzes, substituindo Nick Cernovitch que tinha deixado a companhia. Rauschenberg não só contribuiria no futuro para a realização de construções plásticas e figurinos, como se tornaria o desenhador de luzes e director técnico da companhia de dança de Merce Cunningham. Para a bailarina Carolyn Brown, esta troca de Cernovitch por Rauschenberg desencadeou uma tremenda transformação em todo o trabalho da companhia nos quatro anos seguintes, pois todos os elementos visuais, à excepção da coreografia, eram agora comandados pela livre e irracional criatividade do artista visual norte-americano, numa abordagem que os técnicos das várias salas onde os espectáculos eram apresentados consideravam ser “completamente louca”. Não admiraria então que Rauschenberg sempre referenciasse a companhia de Cunningham como a sua maior tela.

Fig. 21 \* *Aeon*, 1961. Da esquerda para a direita:  
Carolyn Brown, Steve Paxton e Merce Cunningham.  
Fotografia de Richard Rutledge.

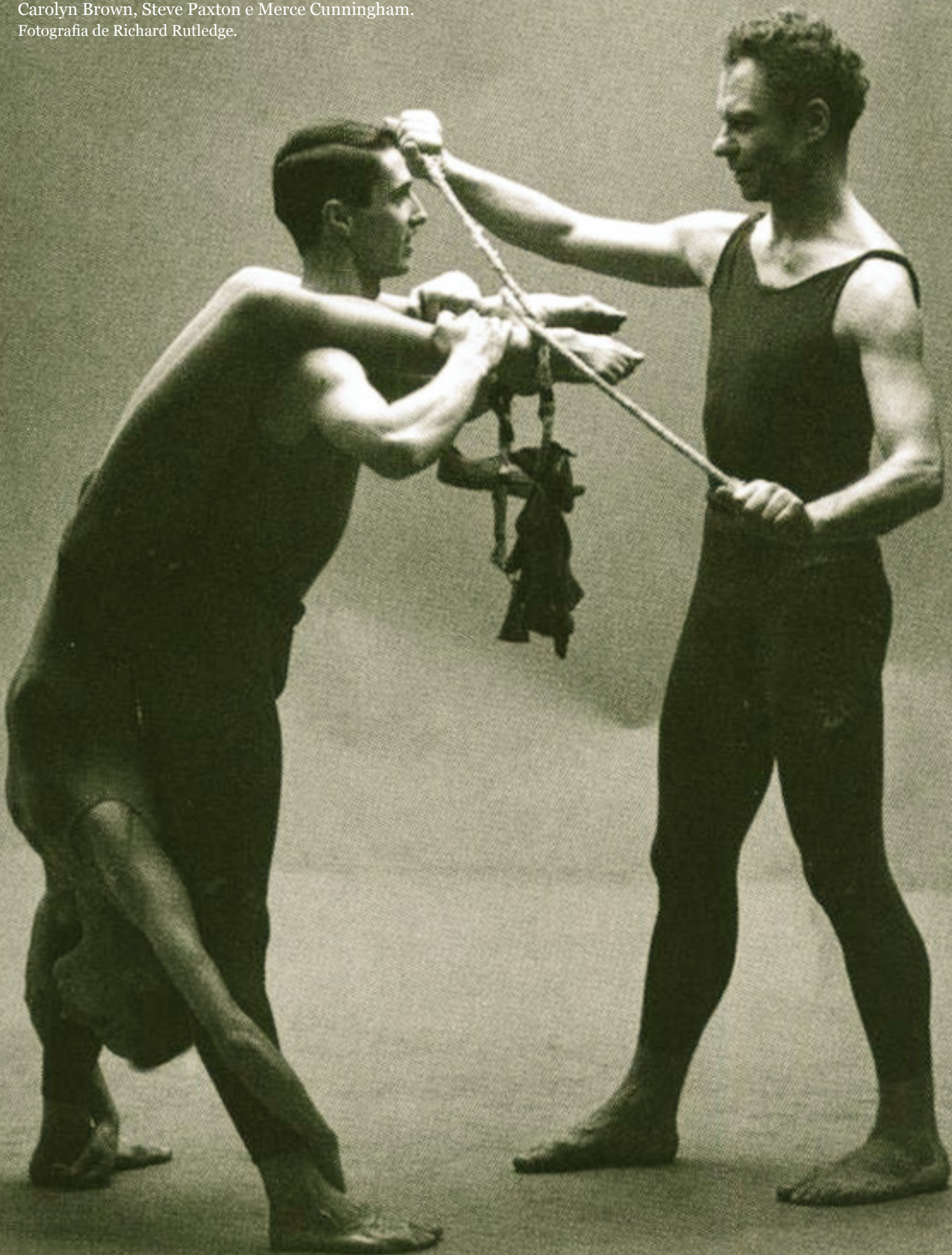




Fig. 22 \* Robert Rauschenberg, *The Aeon Machine*, 1961. Fotografia de Richard Rutledge.



### 2.2.3. A MÚSICA DE CAGE

A música de *Aeon*, composta por John Cage, também se apresentava em várias versões: com a combinação das composições *Winter Music* e *Atlas Eclipticalis*, com ou sem versão electrónica (Faixas 2 e 3 do DVD anexo); ou só com *Winter Music* (Faixa 4 do DVD anexo)<sup>6</sup>. As composições foram apresentadas isoladamente, primeiro *Winter Music* em 1957 e depois *Atlas Eclipticalis* com *Winter Music* em 1961 no concerto de abertura do Festival de Montreal e só depois com Cunningham e Rauschenberg em *Aeon* no mesmo Festival.

*Winter Music* (1957), dedicada a Robert Rauschenberg e Jasper Johns, é composta por vinte páginas de música que podem ser tocadas por uma qualquer ordem entre um a vinte pianistas (Figs. 23 e 24). É diferente o número de acções espalhadas por cada uma das vinte páginas, umas com mais, outras com menos, mas em todas as mesmas acções: agregados sonoros, dispostos na vertical, como acordes. O número de notas por agregado e a sua localização específica na pauta foram determinados aleatoriamente. Cada acção deve ser produzida por um único ataque, ou seja, cada agregado não pode ser partido de maneira alguma. Se as notas forem muito espaçadas ao ponto de o pianista não as conseguir tocar em simultâneo, então este terá que preparar o piano de maneira a que essas notas se façam ouvir em harmónicos.

---

<sup>6</sup> As gravações apresentadas em anexo são apenas alguns dos possíveis e infinitos resultados interpretativos, agora apenas fixados num suporte digital. No caso das faixas 2 e 3, relativas a duas diferentes interpretações de *Atlas Eclipticalis* com *Winter Music*, dirigidas pelo próprio John Cage, pode perceber-se que a mesma partitura como “ponto de partida” leva a resultados absolutamente distintos. São também gravações muito posteriores aos espectáculos de 1961, contado por isso com meios e instrumentos não disponíveis na altura.



# WINTER MUSIC FOR BOB RAUSCHENBERG AND JASPER JOHNS

THE 20 PAGES MAY BE USED IN WHOLE OR PART BY A PIANIST OR SHARED BY 2 TO 20 TO PROVIDE A PROGRAM OF AN AGREED UPON LENGTH. THE NOTATION, IN SPACE, 5 'SYSTEMS' LEFT TO RIGHT ON THE PAGE, MAY BE FREELY INTERPRETED AS TO TIME. AN AGGREGATE MUST BE PLAYED AS A SINGLE ICTUS. WHERE THIS IS IMPOSSIBLE, THE UNPLAYABLE NOTES SHALL BE TAKEN AS HARMONICS PREPARED IN ADVANCE. HARMONICS MAY ALSO BE PRODUCED WHERE THEY ARE NOT SO REQUIRED. RESONANCES, BOTH OF AGGREGATES AND INDIVIDUAL NOTES OF THEM, MAY BE FREE IN LENGTH. OVERLAPPIINGS, INTERPENETRATIONS, ARE ALSO FREE. THE SINGLE STAFF IS PROVIDED WITH TWO CLEF SIGNS. WHERE THESE DIFFER, AMBIGUITY OBTAINS IN THE PROPORTION INDICATED BY THE 2 NUMBERS NOTATED ABOVE THE AGGREGATE, THE FIRST OF THESE APPLYING TO THE CLEF ABOVE THE STAFF. DYNAMICS ARE FREE. AN INKED-IN RECTANGLE ABOVE A PAIR OF NOTES INDICATES A CHROMATIC TONE-CLUSTER. THE FRAGMENTATION OF STAVES AROSE SIMPLY FROM AN ABSENCE OF EVENTS.

John Cage

STONY POINT, NEW YORK, JANUARY 1957

Handwritten musical notation on a five-line staff. It includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The notation consists of several measures with notes and rests. Measure numbers 14, 15, and 16 are visible at the bottom of the staff.

Handwritten musical notation on a five-line staff, continuing the piece. It features a treble clef, a key signature of one sharp, and a common time signature. Measure number 17 is visible at the bottom.

Handwritten musical notation on a five-line staff. It includes a treble clef, a key signature of one sharp, and a common time signature. Measure number 18 is visible at the bottom.

Handwritten musical notation on a five-line staff. It includes a treble clef, a key signature of one sharp, and a common time signature. Measure number 19 is visible at the bottom.

Handwritten musical notation on a five-line staff. It includes a treble clef, a key signature of one sharp, and a common time signature. Measure number 20 is visible at the bottom.

Handwritten musical notation on a five-line staff. It includes a treble clef, a key signature of one sharp, and a common time signature. Measure number 21 is visible at the bottom.

Handwritten musical notation on a five-line staff. It includes a treble clef, a key signature of one sharp, and a common time signature. Measure number 22 is visible at the bottom.

Handwritten musical notation on a five-line staff. It includes a treble clef, a key signature of one sharp, and a common time signature. Measure number 23 is visible at the bottom.

Handwritten musical notation on a five-line staff. It includes a treble clef, a key signature of one sharp, and a common time signature. Measure number 24 is visible at the bottom.

Handwritten musical notation on a five-line staff. It includes a treble clef, a key signature of one sharp, and a common time signature. Measure number 25 is visible at the bottom.

Handwritten musical notation on a five-line staff. It includes a treble clef, a key signature of one sharp, and a common time signature. Measure number 26 is visible at the bottom.

Handwritten musical notation on a five-line staff. It includes a treble clef, a key signature of one sharp, and a common time signature. Measure number 27 is visible at the bottom.

Handwritten musical notation on a five-line staff. It includes a treble clef, a key signature of one sharp, and a common time signature. Measure number 28 is visible at the bottom.

Handwritten musical notation on a five-line staff. It includes a treble clef, a key signature of one sharp, and a common time signature. Measure number 29 is visible at the bottom.

Handwritten musical notation on a five-line staff. It includes a treble clef, a key signature of one sharp, and a common time signature. Measure number 30 is visible at the bottom.

Handwritten musical notation on a five-line staff. It includes a treble clef, a key signature of one sharp, and a common time signature. Measure number 31 is visible at the bottom.

Handwritten musical notation on a five-line staff. It includes a treble clef, a key signature of one sharp, and a common time signature. Measure number 32 is visible at the bottom.

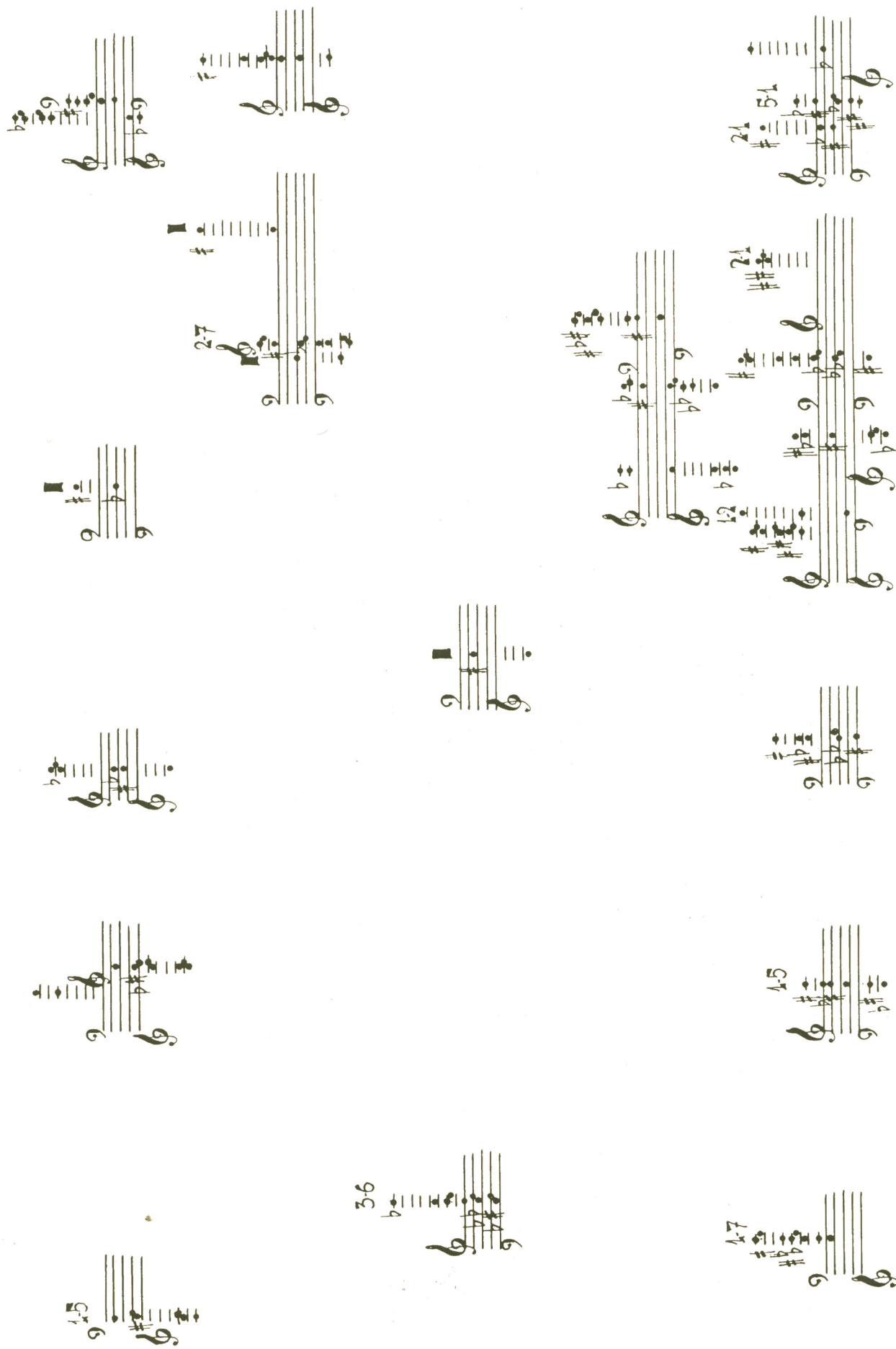


Fig. 24 \* John Cage, *Winter Music*, 1957. Duas das vinte páginas da partitura. [Edition Peters]

Também não há indicação de tempo, nem sequer de sequencialidade, a partitura poderá ler-se em qualquer direcção. Claro que se poderá sempre ler da esquerda para a direita e de cima para baixo, mas a maneira como Cage dispõe os agregados no papel de forma alguma convida a esse tipo de leitura. Cada agregado está separado de todos os outros, podendo ocorrer a qualquer altura, antes, depois ou ao mesmo tempo de outra acção por outro pianista, sempre a mesma acção, um único ataque formado por vários sons, vezes sem conta. Por ser composto de simples ataques, separados uns dos outros, não há qualquer sensação de que um agregado esteja ligado com qualquer um dos outros, não há nenhuma sensação de frase, encadeamento e muito menos de qualquer indício melódico. Estes espaçados e isolados agregados sonoros funcionam, assim, como pontos no espaço. O que fica entre os ataques é tempo. Os sons, pontos no espaço, quebram o tempo, duração (variável) de silêncios.

Quando Cage começa a compor *Atlas Eclipticalis* (1961) com certeza que logo equacionou a sua possível combinação com *Winter Music*, pois os seus primeiros esboços até se referem à primeira como *Winter Music for Strings*. A composição, iniciada em 1961, só fica completa em 1962 e compreende oitenta e seis partes instrumentais, podendo ser tocada na íntegra, em partes, em qualquer duração, por qualquer ensemble, grupo de câmara ou orquestra, com ou sem *Winter Music*, com ou sem versão electrónica possível através do uso de microfones, amplificadores e colunas operados por um assistente.

É a partir de um atlas com o mesmo nome, um mapa de estrelas, que nasce a composição de Cage. As estrelas determinavam a altura das notas, o tamanho das estrelas a sua duração e as linhas entre estrelas, traçadas de forma aleatória, determinavam a localização das acções da orquestra na duração da composição.

Ao contrário de *Winter Music*, os sons podem ser tocados em sequência. Existe a tal sequencialidade marcada pelas linhas entre as estrelas-notas, mas



tal como em *Winter Music*, os vários agregados sonoros eram separados no espaço, desligados uns dos outros.

As Figuras 25 e 26 apresentam uma das partes para percussão de *Atlas Eclipticalis*. Os instrumentos de percussão teriam de ser colocados em círculo à volta do intérprete, sem serem organizados de acordo com a altura ou timbre. As setas de cada sistema correspondem a 0, 15, 30, 45 e 60 segundos indicados por um movimento circular executado pela mão do maestro. Cada percussionista produz sons isoladamente ou em sequência, partindo dos números que constam de cada agregado. Esses números associados a cada acção dizem respeito ao número de notas a tocar rapidamente e ao número de notas com “alguma” duração. A ausência de números significa que todas as notas são tocadas o mais rapidamente possível. E o símbolo ☺ significa que todos têm a mesma duração. A intensidade do som é relativa ao tamanho de cada ponto.

As linhas desta partitura funcionam como redes labirínticas com notas nas suas intersecções, emaranhados de traços com notas nos seus nós. Cabe depois ao intérprete escolher um caminho na direcção que quiser, entre constelações. A notação de Cage e o seu modo de desenhar os sons no papel vem talvez de um seu impulso que está por trás da sua revolta contra a associação da música à passagem do tempo. *Atlas Eclipticalis* e *Winter Music* ajudam a quebrar com essa premissa da prioridade temporal. Tal como Cunningham e Rauschenberg não querem que as suas construções apenas sejam associadas à ocupação do espaço. As três expressões artísticas querem-se do espaço-tempo, criando movimentos constantes e desamarrados entre si, combinadas de várias maneiras, mas a quatro dimensões.

General Directions

Each part has 4 pages. Each page has 5 systems. Space horizontally equals time as indicated by a conductor who performs a circle like that of a watch-hand. The four arrows of each system correspond to the 0", 15", 30", and 45" indications of the conductor. The fifth at 60" completes the system. The conductor's time will be at least twice as slow as clock time.

Space vertically equals frequency. Equal space is given each chromatic tone. Conventional points are marked **b** or **h**. The absence of such signs means that the tones are not at conventional points; the player is to use his eye with respect to the space to determine his action.

Events are single tones or aggregates-in-time (constellations). Two numbers above an event (or near it) tell: the first, how many notes are as short as possible; the second, how many have appreciable duration. The absence of numbers means all tones are as short as possible. A **∞** means all have some duration. This may not exceed that of a breath or of a bow.

Within an aggregate space need not refer to time. Individual tones of an aggregate may appear in any succession. In parts permitting the playing of two or more at once (string and percussion parts) the player is free to make such combinations. He may also make interpenetrations of tones (e.g. hitting an instrument during the resonance of another, etc.).

A silence takes place between tones, even two of the same aggregate, unless they are superimposed or interpenetrate. Melodic lines are not produced by the players individually. The player is under no obligation to play tones in rapid succession.

The loudness of tones is relative to their size. Thus, most tones are played softly.

No tones are to be played intermittently, nor is tone production extraordinary. Repetitions of tones within an aggregate may be made if the stem connecting the tones crosses through a note. In such a case, the repetition (if made) should follow intervening tones, and be short (if previously long) or long (if previously short).

Where changes are made from one instrument to another (e.g. from oboe to English horn, or from trumpet in B $\flat$  to one in D), make the change following the completion of an aggregate.

A performance may be at any point between minimum activity (silence) and maximum activity (what's written).

Directions for Percussion

Each part has four pages. Each page has five systems. Space horizontally equals time as indicated by a conductor who performs a circle like that of a watch-hand. The arrows of each system correspond to the 0", 15", 30", 45" and 60" indications of the conductor. The conductor's time will be at least twice as slow as clock-time.

The percussion parts graph the physical location of available instruments. These are placed in a semi-circle around the performer, are various, as numerous as possible, and not arranged according to relative pitch or timbre. The single line of the staff corresponds to straight - forward, below - to the left, above - to the right.

Events are single sounds or aggregates-in-time (constellations). Two numbers associated with an event tell: the first, how many notes are as short as possible; the second, how many have appreciable duration. The absence of numbers means all tones are as short as possible. A **∞** means all have some duration. Sounds having length are rolls, fricative sounds, l.v., etc.

Within an aggregate space need not refer to time. Sounds of an aggregate may appear in any succession. Two or more may sound at once - be superimposed - or they may interpenetrate - one occurring during the resonance of another.

A silence takes place between sounds, even of the same aggregate, unless they are superimposed or interpenetrate. The player is under no obligation to play sounds in rapid succession.

The loudness of sounds is relative to their size. Most sounds are played softly.

Avoid noise-makers suggestive of specific things, beings or events. A tape machine (if tapes provided by the composer are available) or electronic instrument may be used.

Cartridges may be used. When the object inserted in the cartridge is changed, make such change following the completion of an aggregate (gain on the associated amplifier reduced to zero).

Repetitions of sounds within an aggregate may be made if the stem connecting the notes crosses through one of them. Such repetition (if made) should follow intervening sounds, and be short (if previously long) or long (if previously short).

A performance may be at any point between minimum activity (silence) and maximum activity (what's written).

#### Directions for Conductor and Assistant

The conductor determines the length of a performance, and how much and which part of the composition - the same for all players - is to be performed. A system equals at least 2 minutes, - preferably more. (Extend the time to the point where the presence of silence is felt.) The conductor, however, performs a single clock-cycle for each system. At 0", 30", and 60" he makes changes of arm, at 15" and 45" changes of palm. From the last 30" to the end at 60", he uses both arms, fingers touching at the conclusion.

As many instruments as possible are to be equipped with contact microphones. These are connected to individual amplification systems and thence to individual loudspeakers. An assistant to the conductor prepares his own part from "Cartridge Music" for the operation of the dials (gain and tone control). Where the amplifiers exceed 20, he makes a drawing of the same size as those of "Cartridge Music" but having that number of shapes that there are amplifiers. Notes within shapes are gain, outside, tone control.

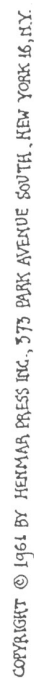
The composing means involved I-Ching operations together with the placing of transparent templates on the pages of an astronomical atlas and inscribing the positions of stars. I am grateful to Richard K. Winslow and to Toshi Ichihyanagi for assistance in the preparation of the parts.

J.C. New London, Connecticut

7/21/61

Fig. 25 \* John Cage, *Atlas Eccipticalis*, 1961. Duas primeiras páginas da partitura para percussão 8 com indicações gerais (para maestro e intérpretes) e específicas para os percussionistas. [Edition Peters]

4-2 5-2







### 2.3. INDEPENDÊNCIA COMBINATÓRIA EXTERNA

As três construções de Cage, Cunningham e Rauschenberg apresentavam individualmente uma independência combinatória interna, tal como já tinha sido anunciado no final do primeiro capítulo. Assim, da analogia com a independência combinatória interna sai outra das premissas da *Teoria da Relatividade Combinatória* que considera que *os três acontecimentos compostos por Cage, Cunningham e Rauschenberg apresentam na sua combinação uma independência combinatória externa*. E as três composições, sendo autónomas, são também livres de se apresentarem nas mais diversas combinações, quer por escolha de cada um dos autores, quer pelas opções dos intérpretes (na música e na dança), quer por factores situacionais. Dois espectáculos de *Aeon* (o primeiro em Montreal e um da digressão, por exemplo) são só “parecidos” devido à não-fixidez de qualquer uma das três construções e às mais diversas circunstâncias, como o próprio coreógrafo afirma:

The whole. Allowing each element in the spectacle to be separate, we could, under touring circumstances rehearse more freely, without need of a final dress rehearsal all together. When the curtain time came, we all began, the dancers, the sound, the machine if it was available, the flash powder if it could be set up, camera flash-lights on the dancers' wrists, if they were available, if they weren't the situation went on. It is a kind of anarchy where people may work freely together. (Cunningham, *Changes* não paginado)

As três expressões artísticas desenvolvem-se independentemente, não existindo qualquer tentativa de fazer corresponder um movimento, um som ou uma nuvem de gelo seco. Não há um ritmo comum, há ritmos geridos de maneira diferente por cada um, dentro de cada uma das durações. O resultado é a liberdade que música, dança e artes visuais têm para agir e gerir. Nem a dança acompanha a música, nem a composição plástica ilustra uma e outra.



São tão independentes entre si os acontecimentos construídos pelos três criadores que se chegam a sobrepor de várias maneiras. Uma mesma composição de Cage ou os mesmos figurinos de Rauschenberg podem ser utilizados em mais do que uma coreografia de Cunningham, a mesma coreografia de Cunningham pode ser apresentada com mais do que uma composição de Cage, as próprias composições de Cage podem-se sobrepor, formando uma outra versão a ser apresentada com a coreografia de Cunningham e as construções plásticas de Rauschenberg. Todas as construções são independentes, apenas se combinam no mesmo espaço do espectáculo e durante o mesmo período de tempo, coincidindo no momento da sua realização. Ou nas palavras de Cunningham:

What we have done in our work is to bring together three separate elements in time and space, the music, the dance and the decor, allowing each one to remain independent. The three arts don't come from a single idea which the dance demonstrates, the music supports and the decor illustrates, but rather they are three separate elements each central to itself. (Cunningham, *The Dancer* 137)

Ainda a reforçar esta ideia de independência entre música, dança e artes visuais, está o método individual de criação. Cada um criava sozinho, sem interferir com o trabalho dos outros. Não que não comunicassem, não que algumas (ainda que raras) vezes Cunningham ensaiasse com música, mas nenhum deles se interpunha na construção do outro e nenhum delineava limites, restrições ou quaisquer temas e razões expressivas para que tudo resultasse numa síntese perfeita. Pelo contrário, o que se pretendia era que música, dança e artes visuais tivessem o seu próprio espaço e funcionassem como acontecimentos totalmente independentes. A este propósito, Rauschenberg tem o seguinte desabafo:

Everybody had to tolerate each other. It was most exciting and most real because nobody knew what anybody else was doing until it was too late. (Rauschenberg no filme de Caplan)

Dar forma aos espectáculos era deixar que cada um desse forma aos seus acontecimentos. Era fazer coexistir três diferentes expressões artísticas compostas independentemente em possíveis combinações caracterizadas pela sua desarticulação. No fundo, eles não colaboravam, apenas faziam. Começavam e terminavam juntos e era tudo.

Organizavam-se como se preparassem um bolo de camadas justapostas e independentes, mas cozinhado por fatias, dentro de cada uma das camadas, que depois se combinam de alguma maneira. Todos constroem por fatias, pedaços sonoros, coreográficos ou plásticos e formam um bolo, para muitos não comestível, cuja agregação se dá apenas com a sua ida ao mesmo forno, cozido num mesmo espaço de tempo.

As fatias podem ser durações, e aí os cortes do bolo (separações entre fatias) vão coincidir, mas só aí. Ou podem ser sons, movimentos, objectos, de ingredientes diferentes, e aí um corte que atravessasse as três camadas e faça coincidir três fatias é um simples acaso ou uma força interactiva entre objecto/s e bailarino/s (mas mesmo neste último caso só atravessa duas camadas). Se uma luz das minúsculas lanternas de Rauschenberg se acender em simultâneo com um ataque de um acorde no piano e em simultâneo com um gesto, salto ou queda de um bailarino, é mero acaso. Estão justapostos, mas desorganizados, não encaixam. Coexistem, mas não se querem coordenados.

Qualquer uma destas acções, um ataque na corda de um violino, uma corrida a cruzar o palco, uma nuvem de gelo seco, pode ser a primeira entre as outras. Deste modo, cada um dos três artistas norte-americanos surge como o primeiro entre os outros que são iguais. Isto significa que cada um deles, com cada uma das suas expressões artísticas, apenas pertence ao seu próprio centro. Não existe um único pólo de atracção, um centro de gravidade. Não há atracções, mas há distrações, onde nenhuma força, nem a gravítica, os puxa para um fim uno e coeso.

As relações são da ordem das conjunções explicativas, subordinativas, de um *porque*, de um *pois*, de um *se*. A gramática de Wagner é desta ordem, é um meio de manter a subordinação destas conjunções, de as fazer gravitar em torno das suas relações. *Aeon* quebra com essa gravitação, rompe a relação. Substitui a relação *por* um *e*: Cage *e* Cunningham *e* Rauschenberg. O *e* não é uma relação particular, mas uma adição que escapa aos elementos a que se soma e ao que poderia ser determinado como um todo. Se todos os acontecimentos são, o *e* é um inter-ser. Enquanto em Wagner, e mesmo em Brecht, as relações se podem estabelecer entre os seus elementos ou entre as suas partes, de uma para a outra, de uma com a outra, o *e* faz com que o som, o movimento e a composição plástica escapem através das construções que autónoma e singularmente criam.



PARTE II  
AUTORES E ESPECTADORES







NO SUBJECT

NO IMAGE

NO TASTE

NO OBJECT

NO BEAUTY

NO MESSAGE

NO TALENT

NO TECHNIQUE (NO WHY)

NO IDEA

NO INTENTION

NO ART

NO FEELING

NO BLACK

NO WHITE (NO AND).



JOHN CAGE

SOBRE WHITE PAINTINGS DE RAUSCHENBERG



# 3

---

## O SUICÍDIO DO AUTOR

A transcendência da obra de arte moderna em relação ao seu autor continua a ser um princípio fundamental no que respeita à valorização da própria linguagem artística. Para compreender verdadeiramente essa obra de arte não se pode terminar o estudo na relação entre autor e receptor, sem se avançar para uma análise que passe obrigatoriamente pela relação entre o receptor e o que é comunicado pelo próprio objecto artístico. Para além disso, a grande maioria da arte que atravessa todo o século XX, cedo começa a libertar-se da expressão, passando a ser auto-referencial, por vezes num exercício de meta linguagem. E o seu autor, ainda que um criador de uma teia organizada de signos, começa a dar cada vez maior importância à natureza do significante do que ao conteúdo significativo, como sublinha Foucault, fazendo com que a sua presença se torne cada vez menos visível. Nas próprias palavras do filósofo francês, referindo-se ao autor-escritor:

Entre ele próprio [autor] e o que escreve, ele retira a todos os signos a sua individualidade particular; a marca do escritor não é mais do que a singularidade da sua ausência, é-lhe necessário representar o papel do morto no jogo da escrita. (Foucault 36,37)

Esta eliminação do autor, proclamada por Foucault, representa uma manifestação mais vasta que culmina na década de sessenta e tem o seu particular enfoque na Teoria da Recepção que prevê que um acto de leitura deve pressupor interpretações várias, levando à transformação da figura do receptor num co-criador. A obra de arte é, então, aberta, remetendo sempre para a ambiguidade e para a multiplicidade de sentidos. Também Roland Barthes reconhece a importância do receptor como instância última da obra, confirmando o seu papel de agente dinâmico na interpretação-criação de um texto, anulando o autor. Como o próprio afirma:

The reader is the space on which all the quotations that make up a writing are inscribed without any of them being lost; a text's unity lies not in its origin but in its destination. Yet this destination cannot any longer be personal: the reader is without history, biography, psychology; he is simply that someone who holds together in a single field all the traces by which the written text is constituted. (...) we know that to give writing its future, it is necessary to overthrow the myth: the birth of the reader must be at the cost of the death of the Author. (Barthes 148)

Por outro lado, os ambientes artísticos da década de sessenta, incentivando à participação do público, também contribuem para a desmaterialização do objecto artístico, fazendo com que este se processe e concretize ao nível da percepção. Há ainda que acrescentar aos ambientes artísticos participativos, a pluridisciplinariedade, onde os vários meios de expressão (música, cinema, dança, teatro, artes plásticas, poesia) se começam a nivelar, fazendo transferir o resultado do processo criativo para o espectador que assiste. Esta tendência

convoca no teatro um Living Theater, nas artes plásticas um Alexander Calder, na música experimental um Stockhausen ou um Boulez. E nos espectáculos pluridisciplinares, mais concretamente onde a música, a dança e as artes plásticas se encontram, como é o caso dos autores norte-americanos John Cage, Merce Cunningham e Robert Rauschenberg. Nos seus espectáculos, o autor representa o papel do morto, deixando a produção final dos mesmos para os receptores que os conduzem a diversos caminhos possíveis de sentido.

No entanto, aqui não se pretende defender a morte do autor às mãos do espectador ou do crítico, apenas porque são eles que fazem ou acrescentam à obra, mas pelo próprio autor que não se impõe, que não tem a intenção de delinear, ordenar, fazer suceder, ligar, relacionar. O desaparecimento parte do próprio autor, é ele que se auto-apaga.

Na verdade, os espectáculos de Cage, Cunningham e Rauschenberg têm de construir-se no espectador para de facto existirem. O seu produto final está no espectador, nos traços que constrói, nos contornos que desenha. O que distingue os seus espectáculos de muitos outros não é a sua simples concretização, como resultado último, no espectador, pois essa é uma característica de todas as artes efémeras, mas o mais que premeditado ponto de partida em bruto, onde apenas são disponibilizados diversos elementos que obrigam a que seja, de facto, o público a concebê-lo enquanto objecto acabado.

Os três autores apenas fazem emergir o espectáculo à superfície, apresentando um potencial espectáculo que levanta questões relativas a uma arte concebida como projecto a ser processado. A sua função é, então, a de disponibilizar um processo, uma *apresentação em bruto sem contornos* como quem apresenta um dicionário ou um puzzle por peças. Caberá ao espectador a “formação das frases” e a “construção do puzzle”. Estes espectáculos, no seu ponto de partida, e do ponto de vista da sua autoria, constituem-se como um meio para chegar a um fim e não um fim em si mesmo, fixo e imutável.

### 3.1. AS CONTAMINAÇÕES DE DUCHAMP

É impossível ignorar o efeito catalisador de Marcel Duchamp nas construções de Cage, Cunningham e Rauschenberg. De facto, da análise às construções dos três artistas, facilmente se percebe que as características essenciais das composições que faziam foram contaminadas assim que estes tomaram conhecimento do artista francês, depois naturalizado americano. Se se quiser ainda ser mais preciso, é no período entre 1957 e 1959, correspondente à publicação e difusão internacional das obras e textos de Duchamp, que se nota uma maior influência.

Duchamp dividia-se entre Paris e Nova Iorque nas décadas de vinte e trinta, antes de se instalar permanentemente em Nova Iorque em 1942, ano em que Cage também se fixa na cidade. Os dois conhecem-se nesse mesmo ano no apartamento de Peggy Guggenheim. Desde então, Duchamp foi uma enorme fonte de inspiração para o compositor norte-americano que se tornou numa espécie de canal através do qual a influência de Duchamp foi transmitida a toda a nova geração de artistas americanos que com Cage trabalhava e convivia.

Da atitude de Marcel Duchamp realça-se a sua redefinição da relação entre vida e arte, fazendo prevalecer nas suas obras não a *techné*, mas a extracção directa da vida. O mesmo é dizer que a sua concepção artística teve o estrondoso efeito de apresentar como signo elementos materiais extraídos da realidade. Seguindo esta ideia de predomínio da materialidade do real, Cage ficou convencido de que os acontecimentos da vida quotidiana eram capazes de fornecer uma enorme quantidade de elementos musicais. Uma enorme gama musical podia assim ser construída apenas se se prestasse atenção e se ouvissem os sons “lá de fora”. E o autor, mais do que um produtor de sons, seria, para Cage, alguém capaz de causar a emergência musical. A música em



vez de ser construída, tem de ter a capacidade de apenas ser, ou como diz Cage: “let sounds be themselves rather than vehicles for manmade theories or expressions of human sentiments.” (Cage, *Silence* 53)

Até Duchamp, a obra de arte assentava sobretudo no “fazer”, ou melhor, no “saber fazer” técnico como manifestação de talento, sentimento ou gosto do autor. Mas é a partir dele, culminando na década de sessenta, e em particular, em Cage, Cunningham e Rauschenberg, que através do *readymade* se pretende desqualificar essa pretensa condição do laborioso objecto de arte, opondo ao “saber fazer” o “já-feito” do elemento real ou industrial.

Na prática duchampiana de *readymade*, já o objecto produzido em série, fruto do progresso tecnológico, se apresentava como matéria essencial da criação. Surgindo também perante uma sociedade cada vez mais dependente da industrialização e da tão reconhecida “reprodutibilidade técnica” da arte, como mais tarde escreveria Walter Benjamin, a criação *readymade* confronta-se desde logo com um fazer serial, reprodutível e objectivo, em relação a um anterior fazer individual, único e subjectivo, do autor. É nesta estreita ligação do universo do “já-feito” que resultam as novas espécies de “extracções industriais” e também “extracções reais” que tão bem caracterizam as composições, coreografias e *combines* de Cage, Cunningham e Rauschenberg.

Também esta clara contaminação de Duchamp se cruza com a de Artaud na afirmação de que a arte não está dependente da técnica manual, da inspiração e muito menos da expressão do autor, mas apenas consiste em nada mais do que a extracção de elementos comuns (objectos, sons, gestos) do seu contexto natural. Na música de Cage, todas as espécies de fontes podem ser usadas para produzir música; começam a surgir nas suas performances sons pré-gravados ou amplificados ao vivo de máquinas, sons produzidos por objectos diversos e também a invenção de instrumentos modificados como o gongo de água ou o piano preparado; o ruído, o silêncio e a fala são também incluídos.

Do mesmo modo se encontram os gestos banais de Cunningham. De facto, de movimentos comuns a que se juntam outros procedimentos aleatórios de gestos corporais, nasce a dança do coreógrafo americano. No final, ela manifesta-se apenas como uma imersão da realidade de um comum corpo. No caso de Rauschenberg esta contaminação torna-se ainda mais evidente. A utilização de materiais “já-feitos” nos seus *combines* vai desde simples recortes de jornais a animais embalsamados, passando pelos mais diversos tipos de tecido e roupas, fotografias, banda desenhada, latas ou garrafas de coca-cola.

Desde os seus *White Paintings* (1951) que Rauschenberg pretende que a atenção do observador seja movida em direcção a inúmeros elementos que possam intervir na tela, elementos esses não produzidos intencionalmente. Tal como Cage desejou, a partir da sua obra silenciosa *4'33"*, chamando a atenção dos ouvintes para sons que usualmente não se ouviam ou se excluía. A normal separação entre o interior e o exterior da obra estava assim quebrada, levando mais longe a estética extractiva de Duchamp para uma total estética inclusiva, abrangente, que englobava elementos produzidos com ou sem intenção, agregando elementos não construídos pelos autores. É uma estética de apropriação que consagra elementos comuns, sejam eles sonoros, coreográficos ou plásticos, ao processo de uma nova forma de arte.

Dos elementos extraídos por Cage, Cunningham e Rauschenberg resultam as mais variadas combinações, fruto de uma estratégia anti-racional já usada por Duchamp, alicerçada em vários encontros imprevistos. O primeiro desses encontros é o dos próprios objectos, elementos que se confrontam de uma forma estranha e insólita. Daqui resulta naturalmente um confronto de significados, desencadeado por uma espécie de ordem do acaso que terá apaixonado Duchamp e o terá levado à prática do *readymade*, o que mais tarde contaminaria as construções dos três norte-americanos.

O segundo encontro dá-se entre os objectos ou elementos finais e o artista que os reciclou. Nas palavras de Duchamp, tudo começa nesse encontro ocasional entre o sujeito e o objecto:

Eu não queria fazer uma obra de arte (...) Quando [em 1913] coloquei uma roda de bicicleta sobre um banco, com um garfo ao contrário, não havia ainda qualquer ideia de *readymade* ou coisa parecida, era apenas uma forma de distração. Não havia uma razão determinada para fazer aquilo, ou alguma vontade de exposição, de descrição. (Duchamp citado por Santos 17)

Não existe intencionalidade criativa, é uma distração, diz Duchamp, nem sequer existe um gesto personalizado do autor sobre os objectos. Esta distração descrita por Duchamp conduz ao processo aleatório tão frequentemente utilizado por Cunningham, Rauschenberg e, sobretudo, Cage. Este segundo encontro resulta, então, num processo perfeitamente casual. A vontade do autor e a sua intenção precisam assim, no mínimo, de uma revisão. Uma revisão que proponha uma nova relação entre autor, criação e receptor, baseada na *des*-personalização da obra de arte.

O *readymade* de Duchamp afirma-se como um claro corte entre criador e criação, fazendo anular qualquer tipo de expressão da personalidade do autor, pois as suas próprias criações são até compostas por objectos produzidos por outros que não o autor, num gesto obviamente propositado. O primeiro criador da obra *readymade* de Duchamp é o industrial, o segundo o artista que escolhe o objecto já feito, e o terceiro o espectador, responsável último pela sua concretização interpretativa.

Em qualquer elemento proporcionado pelos três autores não existe um referente absoluto, determinantemente preciso. Terá então, e forçosamente, de ser o espectador o último responsável pela sua conclusão. No início, tem-se,

pelo autor, uma produção em forma de apropriação ou de feitura indeterminada e incompleta; e, no fim, pelos espectadores, têm-se produções finais, fruto de múltiplas interpretações. O terceiro encontro, entre a criação e o receptor, é pois o mais importante do ponto de vista do desfecho da obra.

Toda a superioridade autoral é recusada por Duchamp, fazendo desviar o centro expressivo, interpretativo e racional do autor romântico e moderno para contextos muito específicos de cada um dos receptores que se tornam cada vez mais centrais na significação da obra de arte. Nos espectáculos proporcionados pelos três norte-americanos, essa desvalorização autoral é ainda mais acentuada, pois muitas vezes nem a escolha dos elementos a incluir é da sua responsabilidade, devido aos procedimentos aleatórios que utilizam, num claro gesto suicida, no sentido autoral, absolutamente premeditado.

## 3.2. OS AUTORES

### 3.2.1. MERCE CUNNINGHAM

Normalmente, o salto de um bailarino não é só um simples movimento, um simples gesto, mas uma acção intencional; não é um mero reflexo, mas uma acção consciente, desejada e controlada, decidida pelo coreógrafo ou mesmo pelo próprio bailarino. São estes propósitos motivacionais de bailarino ou coreógrafo que geralmente moldam a qualidade e significado de um salto, definindo os seus contornos.

Contudo, com o coreógrafo Merce Cunningham, o problema coloca-se de outro modo, residindo na diferença entre o facto de que o corpo do bailarino se elevou e o facto de que o bailarino saltou. Dito de outra forma, ao subtrair-se o

facto de que o bailarino saltou, por qualquer motivo, do facto de que o seu corpo se elevou por uns instantes, deixando o solo, fica-se apenas com o movimento propriamente dito sem qualquer intenção. Pensando no salto do ponto de vista de quem o decide (neste caso Cunningham), e deixando de lado a consciência por parte do bailarino de toda uma série de sensações associadas a este tipo de movimento, a sensação dos músculos das pernas que flectem para que o salto se dê, a sensação de que o ar oferece resistência ao movimento ou a sensação de uma força que o puxa de novo ao solo, o que fica é apenas a trajectória de um corpo no espaço durante um determinado tempo.

O problema da diferença entre a intenção do gesto e o próprio gesto, já abordado por Wittgenstein nas suas *Investigações Filosóficas*, prevê a invisibilidade entre os dois – não há acção sem intenção. De facto, as intenções humanas estão incorporadas nas suas acções e a dança não é mais do que um exemplo específico de acção humana. Contudo, é necessário compreender que a intenção inerente à acção é reforçada não num gesto isolado, mas num enca-deamento de gestos, o seu sentido emerge dentro de um contexto completo de movimentos.

Nas coreografias de Cunningham não há encadeamentos na verdadeira acepção do termo; nenhum movimento se compromete com um que lhe tenha precedido ou com um que lhe vá suceder. Logo aqui se percebe a determinação de Cunningham em isolar a intenção do movimento físico, de separar o que normalmente caracteriza uma acção humana de uma mera ocorrência física.

Para além de desligar todos os movimentos, o autor norte-americano afasta definitivamente qualquer vestígio dos métodos coreográficos com que tinha convivido quando foi bailarino solista da companhia de dança de Martha Graham, entre 1939 e 1945, não fazendo envolver qualquer intencionalidade expressiva ou motivação emocional de qualquer espécie nas suas coreografias. É esta tentativa, a de afastar o mais possível a acção intencional da acção propriamente dita, que

sublinha o carácter suicidário da autoria da coreografia, não lhe conferindo uma sucessão lógica de gestos desenhados e pensados por uma qualquer intenção ou motivo.

No limite, Cunningham construía várias tabelas, cada uma constituída por vários quadrados correspondentes às várias durações dos movimentos, aos diversos movimentos, às diferentes posições no espaço ou às várias entradas e saídas dos bailarinos. Eram grelhas com inúmeros dados que construía a coreografia como uma listagem de múltiplos elementos-acções desligados entre si e decididos ao acaso. O salto do bailarino, que pode estar num dos quadrados de uma das tabelas, não serve qualquer propósito fora dos seus próprios requisitos, como a sua altura ou a sua velocidade, ou seja, fora daquilo que são as suas propriedades intrínsecas.

### 3.2.2. ROBERT RAUSCHENBERG

O processo de Robert Rauschenberg consistia na sua colaboração a partir de objectos e materiais que, nas suas mais variadas combinações, não eram mais do que livres redes de emoldurados espaços de fotografias e objectos apresentados como um autêntico arquivo visual, um armazém de uma desorganizada miscelânea de imagens, como um contentor indiferenciado onde se podia encontrar tudo, disposto de qualquer maneira, composto por todo o tipo de materiais.

Os elementos que compõem todo o processo não funcionam, no entanto, como um código para decifrar, estando completamente desprovidos de quaisquer tipos de expressividade ou discursividade. A propósito da possível expressividade nas suas construções, Rauschenberg responde com uma curiosa afirmação:



I used to think of that line in Allen Ginsberg's "Howl", about 'the sad cup of coffee'. I've had cold coffee and hot coffee, good coffee and lousy coffee, but I've never had a sad cup of coffee. (Rauschenberg citado por Tomkins 89)

Nenhum elemento era provido de expressão, nem mesmo uma imagem fotográfica que apenas se queria reduzida ao gesto simples e bruto de apontar para o espaço físico, dizendo apenas "é isto!". Nada aludia a nada para fora de si, tudo era objectivo, neutro e silencioso como o seu café, bom ou mau, frio ou quente, café simplesmente.

Para além disso, a interacção entre os bailarinos e os objectos que Rauschenberg transportava para o espaço performativo era completamente descontextualizada. As acções por parte dos bailarinos sobre esses mesmos objectos, retirados do seu contexto natural, estavam bem longe das suas funções originais quotidianas. No espectáculo *Antic Meet* (1958), Cunningham tinha amarrada às suas costas uma cadeira, Viola Farber transportava um guarda-chuva com luzes de Natal presas nas varetas e Carolyn Brown empurrava uma porta sobre rodas. A cadeira que já não serve de assento, o guarda-chuva transformado em árvore de Natal e uma porta sobre patins são só alguns exemplos do seu processo sobre os objectos, numa total *des-funcionalização*.

Foi com o pintor Josef Albers, seu professor no Black Mountain College, que Rauschenberg começou a lidar com todo o tipo de materiais. Apesar de incentivar os seus alunos na utilização dos mais diversos materiais, Albers passou os últimos trinta anos da sua vida a pintar quadrados. Pintava telas também quadradas onde um quadrado de uma determinada cor continha no seu interior outros quadrados de cores diferentes. Eram telas de uma tal precisão que impunham uma estrita ordem ao caos natural das coisas. A regra de Albers era impor a ordem à sua arte, regra essa que Rauschenberg não suportava. Por isso,

cedo rejeitou a preferência por uma função estrutural de harmonia como meio de relacionar as partes de um todo. As suas construções estavam bem longe das ideias de ordem, estrutura ou controlo: o que Rauschenberg pretendia era exactamente o contrário, a desordem, a desestruturação e o descontrolo total.

No lugar da arte criada através da imaginação, talento, técnica e gosto do criador, estava uma arte do acaso onde todo o processo era canalizado para retirar qualquer traço de personalidade, memória ou desejo do autor. E o seu método de colagem permitia-lhe, para além de incorporar a realidade na arte, anexando objectos não produzidos por si, uma total ruptura com a linearidade, sequencialidade, ideia de causa-efeito ou relação entre as partes. Para a produção final, o autor perdia todo o privilégio para a livre associação e composição de quem observava.

### 3.2.3. JOHN CAGE

A harmonia impõe uma unidade ao material musical. É um método humano inventado para escrever música que não pode ser directamente encontrado na natureza. As relações estruturais de um acorde maior<sup>7</sup> na música tonal, por exemplo, obedecem a um determinado sistema de regras. Mas o compositor John Cage procurava uma justificação para lá de qualquer tradição musical, tentando revelar a ligação entre o fazer musical e o mundo natural. E essa ligação entre mundo musical e mundo natural pouco tinha a ver com a forma como a música era concebida, mas era sobretudo uma tentativa de desvendar a maneira como a música é percebida.

---

<sup>7</sup> Um acorde maior é um grupo de 3 notas (na sua formação mais simples) pertencentes à escala maior, caracterizado por formar um intervalo de 3<sup>a</sup> maior e um de 5<sup>a</sup> perfeita.

Fazendo uma análise combinatória a uma sonata de Mozart, descobre-se um campo de possibilidades onde é muito fácil prever a sucessão e a sobreposição dos temas. O sistema tonal usado por Mozart estabelece regras de probabilidade que assentam nas expectativas do desenvolvimento da harmonia e da melodia centrado numa tónica. Já o sistema dodecafónico<sup>8</sup> de Schoenberg, professor de Cage em Paris, entre 1933 e 1935, consegue furar o normal campo de probabilidades sonoras, apresentando-se como um sistema de sons relacionáveis de múltiplas maneiras, o que já constitui uma determinada desordem. Mas ainda assim existe organização, existe uma harmonia.

Se o sistema tonal era a organização da ordem e o sistema dodecafónico a organização da desordem, o de John Cage configura-se como a desorganização da desordem, sendo constituído por um conjunto de elementos inorganizáveis que se sobrepõem ou sucedem de uma forma totalmente imprevisível.

É a partir desta desorganização que Cage assume definitivamente uma música caracterizada por um conjunto de sons não contínuos. Para adoptar esta noção de descontinuidade, o autor encontra o seu melhor método no uso de tabelas onde a ordem dos acontecimentos sonoros nela contidos nada tinha a ver com algum tipo de relações entre eles, mas estes apenas dependiam da coincidência das suas posições, completamente arbitrárias, nessas mesmas tabelas. A ocorrência de um determinado som não era mais um resultado de uma ideia melódica ou harmónica imposta pelo autor, mas a consequência de uma elementar geometria que permitia que os sons simplesmente acontecessem. Nas palavras de Cage:

Constant activity may occur having no dominance of will in it. Neither as syntax nor structure, but analogous to the sum of nature, it will have arisen purposelessly. (Cage, *Silence* 53)

---

<sup>8</sup> O sistema dodecafónico, técnica de composição criada por Schoenberg, utiliza todas as 12 notas musicais numa sequência definida pelo autor.

Deste modo, passava a existir uma sucessão que apenas calhava, nunca sendo forçada, onde um intervalo de um som para outro emergia, mas nunca por imposição do autor. A música de Cage mais do que abdicar de uma propostada organização, redirecciona a função do autor para um total *des-propósito*, pedindo que uma sua recepção activa a concretizasse.

### 3.3. A ASSINATURA

A assinatura de qualquer obra de arte é um traço para-obra responsável pelo seu estatuto enquanto produção artística e pela sua própria autonomização. O que definitivamente separa a obra de arte da peça do artesão é a fronteira, iniciada no Renascimento, que a nomeia e individualiza, é o nome do artista, é a sua assinatura. No período renascentista a obra começa a ser assinada, relacionando-se, pela primeira vez, com quem a fez, fazendo-se a fusão entre o objecto de arte propriamente dito e a sua legítima autoria.

Os retratos dos membros da monarquia de então passam não só a revelar o retratado como também aquele que retrata. Cabia ao pintor deixar como marca a sua particular visão daquele que tinha de representar, através do seu traço individual, e cunhá-lo, claro, com a sua assinatura.

Uma das primeiras assinaturas na arte renascentista europeia surge pela mão do pintor Jan van Eyck, colocando no centro do quadro, onde estão retratados Giovanni Arnolfini e a sua mulher, a frase: “Johannes de Eyck fuit hic 1434”, que quer dizer, literalmente, “Johannes de Eyck esteve aqui”. O pintor holandês deixava o seu rasto vincado exactamente no centro da sua produção, e afirmava-se como artista e como indivíduo que celebra, através da assinatura, a sua presença, delimitando uma obra original.

Também o espectáculo assinado pelos três artistas norte-americanos, numa tripla individualização, impõe fronteiras que fundam territórios independentes, fruto de três gestos, por três autores, que o delimitam como um processo original. É certo que a assinatura é um traço marginal, parte não essencial do espectáculo, mas que ainda assim funciona como um elemento performativo de quem acaba por marcá-lo e deliberadamente delimitá-lo, autorizando a sua apresentação.

Sem dúvida que se trata de um acto no mínimo ambivalente, ou não fosse essa assinatura aprisionar uma autoria que não se quer ou não se tem. Caso extremo é a utilização de objectos retirados da produção industrial, acrescentados ao espectáculo por Rauschenberg. Os objectos, antes anónimos, já produzidos, são agora transpostos para o espectáculo e inscritos com o nome do autor, com a assinatura de quem não detém a autoria, mas de quem os apresentou e disponibilizou. Ao assinarem objectos ou elementos já produzidos ou ainda por produzir, Cage, Cunningham e Rauschenberg estão ironicamente a referenciar, cada um individualmente, um autor que está *desligado* da produção final dos seus espectáculos, contrariamente a Jan van Eyck que faz da sua personalidade autoral tema *central* da obra que produz.

No fundo, as suas assinaturas não são mais do que condições mínimas para que o espectáculo aconteça, num gesto que se aproxima muito mais de um acto de tornar visível e audível do que de qualquer processo de fabricação ou produção fechada. São assinaturas de quem dispõe ou mostra, não de quem elabora ou conclui. A inscrição dos nomes dos autores no espectáculo, apresentados em cartaz e programa de sala, são a circunscrição do próprio espectáculo como arte, que o faz acontecer num qualquer espaço, diante de um público, mas agora com assinatura de autor. Os seus nomes não são sinónimo de um fazer, no sentido da sua fabricação manual ou industrial, mas apenas o registo de quem os elevou a produção artística. E são também eles

que permitem a sua recepção enquanto tal. Ou seja, e por muito irónico que seja, os verdadeiros autores do espectáculo, para além do seu público, são os nomes dos “autores”. O primeiro autor não é o autor, é o nome do autor, a sua assinatura. A única coisa que cada um revela de si é o seu nome. E a única coisa acabada e fechada a sua assinatura.

### 3.4. A AUTORIA DES-PROPOSITADA

Martha Graham e Josef Albers estão para Merce Cunningham e Robert Rauschenberg, respectivamente, como Arnold Schoenberg está para John Cage. Graham, Albers e Schoenberg sempre assumiram a sua inclinação pela organização e pela harmonia, ideias que os outros três autores cedo começaram a desprezar. Graham, Albers e Schoenberg, por muito diferentes que tivessem sido, tinham um completo interesse por uma intencional coordenação dos elementos com que trabalhavam, forçando e vincando as relações das partes que constituíam as suas obras num todo harmonioso e fixo. Pelo contrário, Cunningham, Rauschenberg e Cage tinham exactamente o interesse oposto. Admitiam a descoordenação entre elementos, jamais impondo relações entre eles e intenções de qualquer espécie. Se havia intenção, ela era unicamente a de não existir intenção alguma.

Imagine-se um livro que não está encadernado; as suas folhas estão soltas e poderão ser lidas por uma qualquer ordem. Se o livro tiver dez páginas poder-se-á ler através de mais de três milhões de disposições diferentes. Se se puder ler de cima para baixo e de baixo para cima as possibilidades aumentam e poder-se-á ler de muitos milhões de maneiras diferentes. E se a ordem das palavras for indiferente, então as combinações aumentam exponencialmente.



Imaginem-se agora três livros, todos com as páginas transparentes e soltas onde a ordem das palavras nelas contidas também é indiferente. Imagine-se que esses três livros são construídos autonomamente, sem nenhuma construção interferir numa outra, sem nenhuma se fazer corresponder a uma outra. Imagine-se que as páginas dos três livros se podem sobrepor, justapor, fazer suceder, cruzar, duas a duas, três a três, todas. Seria completamente impossível chegar a um número finito de combinações.

Os espectáculos de Cunningham, Rauschenberg e Cage são como estes três livros. São três conjuntos disjuntos<sup>9</sup> na sua autoria porque a sua criação é independente, não existindo nenhum ponto de um dos conjuntos comum a um dos outros dois. O resultado da sua intersecção resulta, portanto, num conjunto vazio. Nada de um corresponde ao de outro, nenhum elemento coreográfico, plástico ou sonoro se faz conjugar com um outro (Ilustração II).

A sua intersecção apenas se dá no espectador que activa correspondências entre conjuntos e liga pontos dentro e entre conjuntos. A leitura finita que fixa um resultado individual, traçando agora contornos, apenas se dá naquele que observa e ouve (Ilustrações III).

Pode-se pensar na definição natural de intervalo como o espaço entre dois pontos ou espaço de tempo entre acções. Normalmente esse intervalo não se apresenta vazio, aponta para uma determinada noção a partir da qual os signos alcançam a sua representação. É um intervalo como interpretação. Nos espectáculos dos três norte-americanos, esse intervalo, do ponto de vista da sua autoria, é completamente vazio, não apontando, propositadamente, para coisa alguma.

---

<sup>9</sup> Segundo a Teoria dos Conjunto (Ramo da Matemática), diz-se que dois ou mais conjuntos são disjuntos se não tiverem nenhum elemento em comum ou, por outras palavras, eles são disjuntos se da sua intercepção resultar um conjunto vazio.

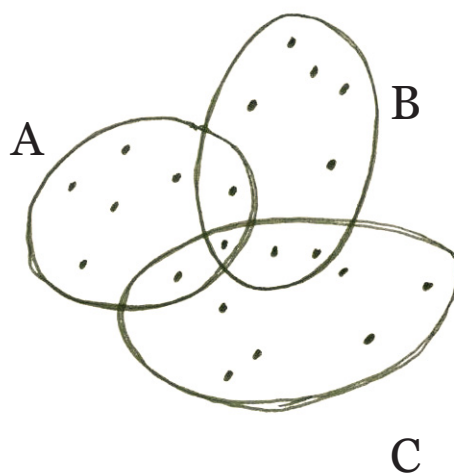
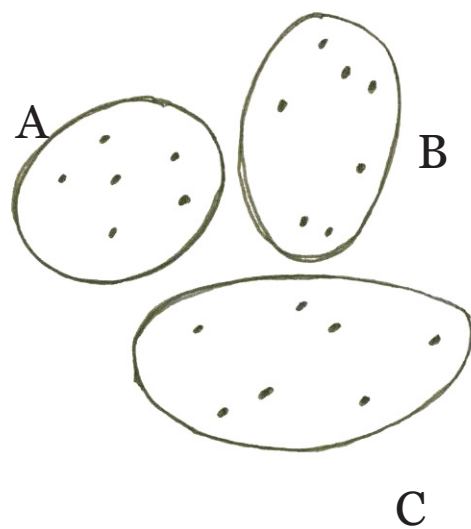
Um autor dispõe de inúmeros elementos próprios da sua linguagem artística e normalmente filtra-os, concedendo-lhes uma determinada organização baseada num estabelecido sistema. Esta criação deste autor é um *subconjunto*<sup>10</sup> de um conjunto maior constituído por todos os elementos que constituem uma linguagem. Trata-se de um subconjunto complementar ao conjunto maior, construído por pontos que se ligam entre si, propositadamente coordenados entre si. São assim as criações de Albers, Graham e Schoenberg. Esta autoria assenta, então, no encadeamento desses elementos-pontos e o seu sentido reside nos intervalos entre uns e outros. Sentido esse mais ou menos aberto, de contornos mais ou menos definidos, que o receptor lê.

No entanto, nos espectáculos de Cunningham, Rauschenberg e Cage, o autor suicida-se ao pretender cortar com essas relações, ao não impor uma ordem, sucessão ou subordinação de qualquer tipo. Suicida-se porque apenas apresenta os pontos que estão em *conjuntos infinitos*<sup>11</sup>, mais abrangentes que a natureza da própria linguagem que os distingue. São conjuntos infinitos porque *absorventes*, incluindo elementos que até aí não faziam parte das linguagens coreográfica, plástica e musical, constituídos, ao invés, por uma *coleção* transcendente e quase sem regras. Conjuntos infinitos como uma mega-caixa de peças *Lego*. Os espectáculos de Cunningham, Rauschenberg e Cage são aglomerados múltiplos de sons, movimentos, luzes e objectos. Arquivos sem índice. Assinados por autores que se auto-silenciam.

---

<sup>10</sup> Segundo a Teoria dos Conjuntos, o conjunto A é subconjunto de B se e só se todos os elementos de A forem também elementos de B.

<sup>11</sup> Segundo a Teoria dos Conjuntos, um conjunto infinito é todo aquele que não é finito e não é numerável. O conjunto dos números reais é um exemplo de um conjunto infinito.



II (em cima) \* Acontecimentos proporcionados por John Cage (A), Merce Cunningham (B) e Robert Rauschenberg (C) - conjuntos disjuntos.

III (em baixo) \* Acontecimentos percebidos pelos espectadores - intersecção de conjuntos.

O desfecho do espectáculo está na recepção que é aberta, uma vez que era também aberta a sua concepção. Era exactamente esse o intuito, o de criar uma multiplicidade de apropriações receptivas. A forma é concebida de modo a implicar o espectador, sendo construída de maneira a que quem a veja e ouça entre num extenso mapa de possíveis resultados. Como sublinha Umberto Eco: “todas as obras abertas levar-nos-[ão] (...) não a decretar a morte da forma, mas a uma mais articulada noção do conceito de forma, a forma como campo de possibilidades.” (Eco 197,198)

Além disso, as composições de Cage, Cunningham e Rauschenberg não procuram constituir-se no que se tem por hábito definir como obra. Pelo contrário, procuram construir-se com base no que permite receber a composição, com base na experiência subjectiva do espectador, como se o espectáculo não fosse para ser recebido, mas processado. O mais importante parece ser o processo cognitivo que os vários acontecimentos suscitam, numa troca contínua entre os estímulos que os autores oferecem como “pontos de partida” e as interpretações que os espectadores acrescentam. Se há princípios geradores, eles são direccionados para a própria experiência da percepção.

Uma sonata para violino e piano de Mozart não é um conjunto de instruções que diz aos músicos quando devem friccionar o arco na corda ou atacar as teclas do piano, mas uma descrição do seu resultado sonoro, acompanhado das técnicas com as quais se poderá produzir. A partitura da sonata de Mozart comunica o modo de formação de um objecto. Fixa um autor e fixa um resultado. Fixar esse resultado é já “objectificá-lo” e imaginá-lo, ou seja, antecipá-lo mentalmente com base na notação que em si contém uma acústica agregada. A notação de Cage não é a descrição de um resultado sonoro, mas um conjunto de instruções para a execução de determinadas acções. É impossível imaginá-lo, antecipá-lo sonoramente. A sua execução e a sua recepção implicam uma construção aberta a inúmeros resultados possíveis, pois o próprio impulso criativo

é indeterminado. Não se pode prever o que é indefinido, nem se pode prever o que ainda não se configura como um produto finalizado.

O espectador de um destes espectáculos está então perante um processo aberto, onde as escolhas de cada um decidirão a reconstrução de um espectáculo único. Cada espectador constrói assim o seu próprio espectáculo, combinando, sequenciando e relacionando, sempre de maneira diferente de um outro espectador, os vários elementos que dele fazem parte. O espectáculo formado pelos acontecimentos de Cage, Cunningham e Rauschenberg não são um objecto para ser consumido, uma obra, mas um processo a ser construído. O espectador escolhe um caminho, criando uma sucessão e intersecção de acções, onde cada acção é relativa à que a precedeu e à que se lhe intersecta, afectando futuras respostas e escolhas. Como a forma do espectáculo é indeterminada, o espectador tem a possibilidade de escolher as direcções que quiser e fazer as relações que quiser dentro da proliferabilidade infinita que se lhe apresenta.

Estes espectáculos não são conjuntos de traços por colorir ou pontos numerados de maneira a serem sequenciados para formar um objecto. Podem ser traços e pontos, mas nem as linhas dos traços se fecham, nem os pontos sequenciam uma forma definida, nem os traços se fazem coincidir ou articular com os pontos. São apenas traços e pontos, apenas isso, ligados e relacionados pelo espectador, no espaço-tempo de um espectáculo indefinido e indeterminado. Assim, os acontecimentos dos espectáculos são diferentes para cada sistema de referência de quem observa e ouve – o espectador.

O que resta como manifestação do autor já não é o produto final, aquilo que o espectador percepçiona, mas a sua exposição construtiva de forma a que seja o receptor o produtor final do espectáculo. O produto final de qualquer espectáculo assinado pelos três autores norte-americanos é afinal a soma de todas as leituras feitas por cada um dos seus espectadores.





# 4

---

## A PERCEPÇÃO COMO CRIAÇÃO

Santo Agostinho explicava a aprendizagem da linguagem, descrevendo como os seus pais lhe ensinaram a nomear os objectos, apontando para eles: “Ao ouvir palavras repetidamente empregues nos seus devidos lugares em diversas frases, acabei por compreender que objectos é que estas palavras designavam” (Santo Agostinho citado por Wittgenstein 171,172). Este sistema simples de Santo Agostinho podia ser pensado da seguinte maneira: uma tabela com várias imagens onde a cada imagem corresponde uma palavra, por cada objecto um símbolo, onde cada associação é uma regra. Esta linguagem consiste num simples meio de representação, onde a tabela pode ser substituída pela memória e poder de associação de cada um.

No entanto, a utilização de uma palavra não está completamente fixada por regras, nem na sua simples associação mental, nem na sua interpretação em combinação com outras. A linguagem é um jogo com algumas regras, mas não totalmente regulado, explica Wittgenstein. As palavras não designam apenas objectos, nem carregam sempre consigo um etiqueta com a denotação correspondente.

O sistema de linguagem que Wittgenstein põe a descoberto vai para além do simples modo de comunicação de Santo Agostinho que apenas estabelece uma ligação associativa entre a palavra e a coisa, como se de cada vez que se ouve determinada palavra, aparecesse a imagem do objecto correspondente a essa palavra na mente de quem a ouve. Esta pode ser uma finalidade da palavra, mas não é tudo.

A arquitectura do sistema de linguagem de Wittgenstein vai mais longe na afirmação de que mais do que qualquer denotação das palavras está o papel desempenhado pelo acto de as pronunciar no jogo de linguagem. Há uma multiplicidade de tons ou expressões faciais, entre outras coisas, que podem acompanhar a enunciação das palavras, a diferença está, então, na sua aplicação. O sentido das palavras é também o seu uso.

Wittgenstein dá alguns exemplos de exclamações, pedindo que se pense nas suas funções completamente diferentes:

Água!  
Fora!  
Ai!  
Socorro!  
Belo!  
Não!  
(Wittgenstein 192)

E interroga: “Ainda te sentes inclinado a chamar a estas palavras “designações de objectos”?”.

A “tabela” da denotação das palavras, se assim se pode chamar, e a gramática, como conjunto de regras e princípios que determinam as características sintáticas e semânticas das frases, funcionam como um mecanismo de compreensão de uma linguagem presente em cada pessoa, mais ou menos formada e desenvolvida.

A visualização de um jogo nunca antes visto ainda assim permite ao seu observador a aquisição de algumas das suas regras num jogo mental que, de certa maneira, se processa de forma inversa, onde não se observa o jogo conhecendo as regras, mas, pelo contrário, se “observam” as regras através do jogo. Na linguagem, estes dois processos parecem coexistir, são complementares, mas nos espectáculos de Cage, Cunningham e Rauschenberg, como jogos sem regras que são, cada observador é livre de inventar a sua própria regulação, as suas próprias regras gramaticais e a sua organização.

Os autores norte-americanos têm consciência da complexidade do sistema de linguagem que Wittgenstein denuncia. Mais do que o artista que joga com a simplicidade de Santo Agostinho, jogando com a denotação de palavras, Cage, Cunningham e Rauschenberg aproveitam o espaço da linguagem que não está regulado, incitando a um jogo cujas regras são procuradas pelo espectador.

A escritora norte-americana Gertrude Stein, cuja obra é grande fonte de inspiração para o compositor John Cage, tinha também já convidado o leitor a olhar de uma nova maneira para encadeamentos de palavras numa composição invulgar. Perante a frase “A man and a man and the.”, o leitor deixa de compreender um sentido; não há uma ligação entre as palavras que comunique uma acção ou descreva uma situação. A quem lê é dada a liberdade de entender a expressão apenas a partir da soma das suas definições, em separado, o que dificilmente acontecerá, ou construir uma estrutura capaz de transcender as palavras individualmente. E tudo numa construção mental, onde todos os caminhos são possíveis.

Dirão os mais surpreendidos que tal expressão, para além de não fazer qualquer sentido, também não está correcta gramaticalmente. Dirão que as frases precisam de artigos e verbos e advérbios e pronomes, não chega ter só artigos e substantivos. Faça-se então uma frase correcta: *uma recta é um zumbido de brócolos*. Não há nenhuma regra linguística que impossibilite tal expressão.

Na verdade, quaisquer substantivos, verbos e adjetivos são possíveis desde que colocados pela ordem sintáctica correcta. Ainda assim, cumprindo a gramática, há um número infindável de frases possíveis, mesmo que muitas não tenham um significado aparente ou não façam sentido. Fica então óbvio que esse número aumenta consideravelmente se a organização – sintaxe – operar independentemente do seu significado – semântica.

As palavras de Stein, separadas de qualquer contexto, não conseguem desempenhar uma função concreta e significativa. Um possível sentido poderá ser apreendido pelo leitor, gradualmente, à medida que este cria as suas próprias ligações de palavra em palavra, de expressão em expressão, de frase em frase. Mas a associação entre signo e referente desaparece por completo, a sua escrita *não-representativa* convida a que a combinação das palavras, por parte do leitor, seja uma condição do momento e da percepção. É a percepção como criação.

#### 4.1. O PAPEL DO ESPECTADOR

A independência entre sintaxe e semântica, já utilizada por Stein, a par com a explicação do filósofo austríaco, denunciando um sentido presente no uso das palavras e não na sua denotação, esclarece as infindáveis possibilidades construtivas das novas frases visuais e sonoras dos três criadores. Os três tinham a perfeita noção de que o espectador apenas se iria aperceber da gramática se esta fosse subvertida. Da subversão ao abandono gramatical total de um “A man and a man and the.” foi um instante, deixando a criação das gramáticas sonora e visual entregue à percepção do espectador.

O papel do espectador destes espectáculos passa então pela constante procura de relações, estruturas e organizações, desesperando por um sentido. Mesmo com uma sintaxe totalmente independente da semântica ou mesmo sem

sintaxe alguma no seu ponto de partida, haverá sempre uma procura incessante, por parte de quem assiste, por uma certa satisfação de ordem e coerência.

De facto, a ordem parece ser uma condição indispensável à compreensão de tudo o que rodeia o homem. Seja um manual de instruções de uma máquina, seja a disposição dos livros numa estante de biblioteca, seja uma estátua ou uma sinfonia. A ordem permite ao observador ou ouvinte apreender a disposição e estrutura da organização de vários elementos. Contudo, no caso destes espectáculos não há etapas instrutivas para que se ponha a máquina a funcionar, não há uma disposição alfabética para que se encontre o livro desejado. A compreensão da inter-relação dos vários elementos, do todo e suas partes, não se faz “visível” ou “audível”, faz-se na mente de cada espectador.

Torna-se sempre difícil para alguém orientar-se numa cidade que não conhece sem um mapa, como complicado é encontrar um objecto que não se coloca sempre na mesma gaveta, como difícil será cozinhar se não se tiver a receita ou se a não souber de cor. A organização com ordem é uma condição necessária à própria sobrevivência. E o primeiro impulso de quem percepção será sempre o de tentar criar uma disposição ordenada, desenvolvendo relações.

Considerando essas relações como forças, desenvolver-se-ão ligações que atraem determinados elementos ou repelem outros. Para a criação de uma estrutura ou configuração haverá a tendência para a criação de uma forma ordenada por meio da redução de várias tensões, chegando, assim, a um equilíbrio. Todos os elementos da composição são peças dinâmicas que se equilibrarão, do ponto de vista das suas forças, na mente de quem percepção. O funcionamento do espectáculo é totalmente mental e o impulso do espectador para a ordem e coerência guiar-se-á pelas forças que a percepção gera num processo auto-organizativo.

De todas as forças desencadeadas, as exercidas pelos títulos parecem ser as mais intensas do ponto de vista de uma possível significação de cada um dos espectáculos. De facto, de todas as combinações propostas por estes espectáculos,

a mais próxima do espectador parece estar precisamente nos seus títulos, pois a primeira associação do espectador vai inevitavelmente fazer-se entre o título do espectáculo e o que este vê e ouve. Qualquer espectador esperará um título que sublinhe ou clarifique, ou até mesmo que sintetize qualquer objecto artístico, seja uma obra de museu ou um espectáculo. E até se sente desamparado, ou mesmo perdido, quando lê na pequena placa branca ao lado do quadro: “Sem Título”.

Os títulos destes espectáculos, na sua maioria escolhidos por Cunningham, poderiam assim estabelecer um factor contextual mais do que significativo na percepção do espectador. Poderiam oferecer um diálogo constante entre todos os elementos do espectáculo, facilitando relações e alargando as possíveis combinações a um campo semântico proporcionado pelas palavras de que é composto. As suas expressões linguísticas, por si só, deveriam encerrar significados e/ou representações que depois se potencializariam quando relacionadas com os movimentos, sons e objectos. O título configura-se, na verdade, como o primeiro elo inteligível entre espectador e espectáculo, ou não se tratasse de um contorno verbal, uma espécie de cama elástica para o equilibrista, num jogo sem rede, sem regras e sem contornos de sentido. O título, devido ao seu carácter representacional, faz com que o espectador procure a antecipação ao espectáculo propriamente dito (já conhece o título antes da sua apresentação), criando expectativas sobre o mesmo, ou tentando uma construção narrativa a partir do foco semântico que lhe é disponibilizado.

Ainda assim, e olhando para as diferentes definições de alguns títulos, percebe-se que Cunningham não estava minimamente interessado em fazer relacionar os espectáculos a campos semânticos muito restritos, nem em criar expectativas quanto a prováveis ambientes, e muito menos em tecer qualquer fio narrativo. A única excepção parece ser a de *Antic Meet* (1958), um espectáculo onde Cunningham promove uma relação específica entre a sua coreografia e o teatro vaudeville. Essa ligação torna-se logo evidente a partir do título, ou o mesmo não convocasse imediatamente, traduzido à letra, um encontro com



um bufão ou um palhaço. Na verdade, era mesmo essa a ideia de Cunningham. A sua opção é expressa numa carta dirigida a Rauschenberg, num acto inédito, pois nunca tal tinha acontecido, nem se iria repetir, onde pode ler-se: “It’s like a series of vaudeville scenes which overlap”. E termina a carta, escrevendo: “this all comes from dostoevsky”. (Cunningham, *Changes* não paginado) A associação ao escritor russo ainda iria ficar mais vincada na nota de programa, onde Cunningham cita uma passagem do romance *Os Irmãos Karamazov*: “Let me tell you that the absurd is only too necessary on earth”.

Cunningham apresentava pela primeira vez, e única, um espectáculo, desde *Minutiae* (1954), com uma associação explícita e assumida não só a uma obra literária, como também a um particular estilo humorístico, a fazer lembrar um cinema de Charlie Chaplin ou Buster Keaton. Seria este um deslize de Cunningham? Uma fuga inesperada a uma coerente estética inexpressiva? Foi certamente uma excepção à regra, sem dúvida um oásis no infinito deserto.

De qualquer modo, nenhum bailarino sabia que a coreografia de *Antic Meet* que ensaiavam se chamava *Antic Meet*, e muito menos conheciam a explicação de Cunningham. O coreógrafo norte-americano queria que os seus bailarinos interpretassem o menos possível os movimentos que executavam, evitando ao máximo associações a palavras. Daí que esta relação entre título e espectáculo só fosse disponibilizada no dia da estreia através de um possível cartaz ou programa de sala. Os bailarinos não tinham conhecimento algum do que Cunningham tinha em mente para o título, nem tão pouco o que escreveria numa eventual nota de programa. O título era apenas uma relação proporcionada ao espectador, pois interpretá-lo era um papel exclusivamente seu.

No entanto, se, entre todos os outros títulos, à excepção de *Antic Meet*, o espectador procurava uma clarificação, um resumo que fosse, enganava-se, pois estes muitas vezes apenas classificavam o que já estava classificado, designavam o que não precisava ser designado, ou simplesmente numeravam. Eram vagos e não explicavam, e muitas vezes eram apenas palavras e números, e apenas isso,

quase só ajudando a diferenciar um espectáculo de outro. Mais do que clarificar uma sua possível significação, os títulos, tal como as assinaturas dos autores, estavam apenas a circunscrevê-los e a “catalogá-los” como produções artísticas.

O que diferencia estes espectáculos de outros é a probabilidade associativa entre todos os seus elementos na criação de uma rede organizada que faça sentido. A probabilidade que um espectador destes espectáculos tem em associar os mesmos elementos que um outro adivinha-se quase nula. Imagine-se um puzzle vulgar criado a partir do recorte em pequenas peças de uma imagem. O objectivo deste puzzle, depois de baralhadas as várias peças, passará pela reconstrução da imagem de partida. Todos, sem excepção, irão reconstruir a mesma imagem (onde a probabilidade da relação é quase total). Não são assim estes espectáculos. Há peças sim, mas que não foram recortadas para encaixar, pois nem sequer se partiu de uma imagem. Cada mente montará, assim, um puzzle necessariamente diferente. E as forças que “puxam” e “empurram” as peças na mente de cada um são mínimas (no caso dos títulos) ou mesmo inexistentes, impossibilitando muitas vezes qualquer ligação. Este puzzle que pede um esforço mental muito maior, colocando, lado a lado, música, dança e artes visuais, para além de diferente, ficará também infalivelmente incompleto.

## 4.2. MUSEUM EVENT #1

A 24 de Junho de 1964, no Museum des 20.Jahrhunderts em Viena, os três artistas norte-americanos disponibilizaram as peças do seu último puzzle— *Museum Event #1*, um espectáculo a fazer lembrar o *Theater Event nº1* organizado por Cage no Black Mountain College, num formato que serviu de modelo para todos os outros espectáculos realizados em espaços não convencionais durante as seguintes quatro décadas da companhia de Cunningham. Este primeiro, o de Viena, teve como título *Museum*

*Event #1* e todos os outros que se seguiram tinham este nome, ou apenas *Event*, ao qual acrescia o número correspondente à sua ordem cronológica de apresentação.

O espectáculo do Museu de Viena era construído por excertos de danças coreografadas anteriormente e por coreografias completas. Estes vários fragmentos coreográficos podiam justapor-se numa qualquer sequência, podiam sobrepor-se num qualquer momento ou serem mesmo apresentados em simultâneo em diferentes partes do espaço. A música que se fazia ouvir era *Atlas Eclipticalis* de John Cage, numa versão para instrumentos de percussão, interpretada pelo próprio compositor, David Tudor e membros do ensemble “die Reihe” que estavam colocados à volta do espaço performativo.

O público estava sentado em três lados do espaço e numa galeria ligeiramente acima. O quarto lado do espaço era ocupado por uma parede de vidro que dava para o jardim do museu onde os seus visitantes podiam ser vistos até escurecer, altura em que o vidro começava a reflectir as luzes que Rauschenberg tinha direccionado para o espaço. Faróis de automóveis, que surgiam inesperadamente, também acrescentavam uma inesperada fonte de luz à galeria. O artista visual também aparecia no espaço, atravessando-o, num determinado momento, decorado com vários chapéus-de-chuva; e num outro, coberto com pitorescos objectos do dia-a-dia, todos partidos.

Merce Cunningham escreveu um diário da última digressão da companhia em que Rauschenberg esteve presente, onde relata algumas peripécias que ocorreram nos vários espectáculos e onde descreve *Museum Event #1*:

Vienna, 24 June

We danced in a museum here, the Twentieth Century Museum, with glass wall all around. The Museum had cleared the large central hall for us, which was perhaps eighty by eighty feet, and laid a platform over part of it. And we did Museum Event N°1. It lasted three hours, beginning at 6:30 pm with the music and our warming up in full view of the arriving public (there wasn't any other place to do it). The balcony surrounding the hall on three sides was full of paintings, that beautiful Klimt at the head of the stairs. The six musicians (John Cage, David Tudor, Peter Kotik, Frederick Cerha, Peter Greenham, and Judith Justice)

placed themselves individually at the four pillars around the square and began to perform at 6:30 and played J. C.'s *Atlas Eclipticalis* for percussion continuously until 9:30. We performed at one end of the hall, mainly on the platform laid for us, thirty-five by thirty-five by one foot high, but we also danced off the platform, to the sides or in back of it, and all this was framed by the glass that covered the rear wall, and through which, as we began in the daylight, was presented a moving drop of people among the trees, and as darkness came, lights from the passing automobiles blinking of it. (...)

We did parts of many dances: *Aeon*, *Untitled Solo*, *Winterbranch*, *Cross Currents*, fourth dance from *Nocturnes*, *Suite for Five*, door scene from *Antic Meet* (Alex set the door up in view of the spectators while we were dressing for one of the other dances), *Rune*. We played *Story* for about twenty minutes at the end. During it, Robert Rauschenberg came on as a “happening” object under burlap, tree branches, rope, and wooden slats – more like a “happening” animal, as I remember. The audience – it was full – stayed with us throughout the entire three hours, and were greatly delighted, judging by the applause. (Celant, *Cunningham* 116, 117)

Partindo desta última colaboração entre os três autores, ficam as perguntas. Que espectáculo se construirá a partir destes estilhaços? Como será percebido o som? E o movimento? E tudo junto?

### 4.3. A CRIAÇÃO SONORA

A sensação de som começa quando uma onda sonora colide com o tímpano, fazendo mover os três ossos mais pequenos do corpo humano, pressionando-os contra as membranas da cóclea. O líquido destas membranas transforma as ondas de ar comprimido num fluxo salgado que faz mover as ciliadas que, oscilando, traduzem a energia do som emitido em mensagens eléctricas para o cérebro. Começa-se então a ouvir som. Finalmente, o som chega ao córtex auditivo primário onde os neurónios vão detectar timbres específicos. Nunca é feita a representação do espectro total de todas as ondas sonoras que vibram no interior do ouvido, o cérebro concentra-se em encontrar notas no meio do espectro ruidoso.

No entanto, a música não se processa a partir de um conjunto de notas dispostas individualmente ao longo do tempo. As notas e respectivos timbres e durações fundem-se em padrões, uma consequência das “restrições” do cérebro. Como não consegue processar todas as ondas sonoras, uma a uma, a mente procura relacioná-las.

Para isso, como explica Jonah Lehrer, o córtex auditivo utiliza a memória sonora a curto prazo para definir padrões, extraíndo uma ordem entre todas as notas. A música que afinal se ouve não é mais do que o resultado dessa busca obcecada por uma ordem e um padrão. Ao processar deste modo, o cérebro começa a ter a capacidade de prever e imaginar que som se seguirá. Aquilo que é, na verdade, um conjunto de ondas sonoras todas separadas, funciona, para o cérebro, como um movimento contínuo, constantemente ordenado e redefinido por padrões que se vão construindo.

Quando se ouve uma música tonal, o cérebro começa por determinar um padrão melódico e harmónico a partir do acorde da tónica que emoldurará toda a música. O cérebro precisa desta estrutura, de outra forma jamais conseguiria organizar a torrente de sons que se segue. Daí que os compositores que utilizam o sistema tonal se preocupem em colocar a tónica logo no início da obra, para que se construa um molde, e depois se interessem por retardar o seu regresso. Quanto mais tempo o cérebro ficar sem o padrão esperado, maior é depois o alívio e o repouso sentidos quando este reaparece.

Porém, o espectador de *Museum Event #1*, ao escutar a música de John Cage, terá imensa dificuldade em encontrar padrões. Uma ordem e organização do tumulto de sons que se ouve torna-se quase impossível e a mente não consegue memorizar sons passados porque os não consegue relacionar e agrupar e, conseqüentemente, não consegue antecipar o que se seguirá. O tão esperado alívio nunca acontece, tudo está em constante mudança, nada é expectável, os sons apenas se seguem uns aos outros. O cérebro dificilmente esperará uma resolução e um repouso, pois as persistentes tensões nunca se resolvem.

O cérebro tem como que uma espécie de mapa de referências de acordo com aquilo que vai percebendo, estando sobretudo domesticado na determinação de padrões harmônicos e rítmicos. Ora em *Atlas Eclipticalis* não existe nem harmonia nem pulsação, o que leva a que o córtex auditivo nunca consiga determinar padrões harmônicos ou rítmicos. No mínimo, poderá tentar criar organizações por timbre, intensidade, articulação ou duração. A obsessão pela ordem e coerência é tão grande que qualquer repetição de uma nota ou mudança brusca de intensidade será extremamente importante para que se organize um padrão, por mais simples que este seja. Mas qualquer primeira audição será sempre uma frustração, o cérebro ficará invariavelmente perdido.

Para além disso, a extrema intensidade sonora (para alguns ensurdecadora), reflectida na enorme potência a que estão os amplificadores que Cage coloca nos vários percussionistas, não só prejudica a tentativa auto-organizacional do ouvinte, como interfere impiedosamente nos outros estímulos que o cérebro procura processar.

John Cage anula toda e qualquer expectativa, não só porque viola todas as “regras” já conhecidas e experienciadas pelo espectador ouvinte, como também pelo método aleatório que utiliza, impossibilitando duas apresentações iguais. O compositor confronta o espectador com o facto de que este tem expectativas e de que a sua mente precisa de algum esforço criativo para resolver tensões, fragmentos contra fragmentos que não encaixam, porque o cérebro não reconhece qualquer relação entre eles. Nada lhe é familiar, tudo é novidade. John Cage sabia perfeitamente que a música vivia sobretudo da expectativa, assentava em pressuposições baseadas no que se ouviu anteriormente, na mesma e noutras peças. Em *Atlas Eclipticalis* não existe expectativa, ao fim de um tempo suficientemente longo, todas as notas já reproduzidas são susceptíveis de se reencontrarem, dando lugar a um espectro contínuo permanente onde todas as notas, durações e intensidades têm a mesma probabilidade de ocorrência.

Já antes de ser ouvida, a partitura de *Atlas Eclipticalis*, desenhada essencialmente por pontos, tomava a forma de um puzzle composicional cujas respostas, ou seja, as notas que seriam tocadas, eram ilimitadas para o intérprete. Neste sentido, a música só passa a existir sob forma sonora como o resultado da uma sua actualização; anteriormente apenas existia na partitura num estado virtual.

Para que *Atlas Eclipticalis* ganhe uma forma sonora é necessária uma sua actualização; deve ser interpretada não por meios de representação a partir de um limitado e pré-estabelecido leque de materiais, mas antes através de um acto criativo. O intérprete perde a sua subserviente posição face ao papel do autor individual e o resultado sonoro perde o seu papel como representação de uma partitura para se transformar num processo de diferenciação criativa actualizada pelo intérprete. O mesmo é verdade para a relação entre essa interpretação e a sua recepção, como se o som agora recebido fosse também uma partitura por interpretar. Num primeiro plano, os desenhos de Cage precisam de ser interpretados, levando a ilimitadas construções sonoras; num segundo plano, os sons pedem uma “resposta sensitiva”, como o próprio lhe chama, resultando em diferentes e individuais experiências acústicas.

Os espectadores, através da interacção dos sons com as suas únicas e exclusivas respostas emocionais e cognitivas, actualizam uma experiência que é individual. Trata-se de uma experiência mais directamente ligada com aquilo que pertence a cada um que percepção do que com expressões e mensagens comuns ou referências que se partilhem com outros espectadores.

Em *Museum Event #1*, John Cage promove ainda mais uma recepção individualizada ao fazer dispersar os músicos à volta do público. Tal distribuição acústica faz com que o som ouvido por cada um dos espectadores seja uma experiência completamente diferente da de outros sentados em lugares diversos no espaço performativo. Deste modo, a proximidade única de cada um em relação às diferentes fontes sonoras impede uma só e partilhada experiência auditiva.



## 4.4. A CRIAÇÃO VISUAL DO MOVIMENTO

A visão começa com fotões, partículas de luz que são transformadas pelo cérebro em informação. A neurociência ajuda a perceber que as primeiras partes do córtex visual são estruturadas por entradas enigmáticas, luz, ângulos, linhas, como se de um quadro abstracto se tratasse. Primeiro o córtex visual é invadido por linhas de luz que se cruzam e prolongam em todas as direcções possíveis, conjuntos de manchas ainda não muito nítidos, para depois abrir espaço à interpretação subjectiva quando o cérebro começa a intervir.

Como esclarece Leher, quando as partículas de luz atingem o cérebro, são efectuados dois percursos diferentes: um rápido que transmite uma imagem desfocada ao córtex frontal, uma região envolvida no pensamento consciente; e um lento, percorrendo o córtex visual que inicia a análise e filtra as linhas de luz. Depois de o córtex pré-frontal receber a sua imagem ainda imprecisa e desfocada, o cérebro inicia o tratamento dos dados sensoriais.

As ilusões ópticas, como a ilusão do movimento num filme ou a famosa ilusão da jarra que pode também ser vista como duas faces de perfil, provam inequivocamente que a visão é ilusão. E a neurociência confirma. A experiência visual de cada um vai muito para além das sensações visuais; a mente humana, na tentativa de tirar sentido do que vê, preenche o que parece faltar. A mente impõe-se aos olhos.

O movimento desenvolve-se sequencialmente, não restam quaisquer dúvidas quanto a isso, sendo diferente do princípio ao fim, onde elementos e acções diversas se vão sucedendo ao longo do tempo. O movimento sequencial quer-se unificado pelo espectador através de uma estrutura, onde os vários gestos e objectos que se sucedem se vão desenvolvendo com sentido e sendo percebidos como possíveis padrões. O espectador procura, então, uma linha comum

que pertença a ambas as representações, as de Cunningham e as de Rauschenberg, de modo a descobrir uma forma que coordena as duas e as faça encadear.

O espectador de *Museum Event #1* vê um corpo humano a criar padrões de movimentos ao longo do tempo; reconhece-os por estarem em conformidade com a sua arquetípica representação mental desses movimentos. Uma queda é um padrão familiar, quer seja em casa, na rua, numa actividade desportiva ou num espectáculo de dança. Com uma única diferença: a última normalmente é deliberada.

A esta representação mental de um padrão coerente de movimentos (uma queda, por exemplo) poderá dar-se o nome de unidade de acontecimento. Na percepção de qualquer sequência, existe a tendência para se dividirem os vários momentos que vão sendo percebidos em unidades distintas. A divisão de tal sequência e a sua consequente estrutura em unidades faz-se de acordo com princípios de significado. Um desses princípios é a função de tais movimentos. Em gestos do dia-a-dia qualquer pessoa se pode inclinar para apanhar um objecto caído no chão ou esticar o braço para abrir uma porta. Contudo, Merce Cunningham torna abstracto o movimento do corpo perante alguns objectos concretos (que estão em palco) e torna também abstractos todos os gestos que, aparentemente, não têm nenhuma função óbvia.

A imagem que se percebe já não é somente criada a partir de uma relação com uma possível função, mas também, e sobretudo, com a forma que o próprio movimento cria. A tradução de uma possível função para o movimento que se observa cria inúmeras possibilidades de conflitos de representações mentais. Estes potenciais conflitos colocam frente a frente dois sistemas envolvidos no entendimento da dança: o cinético (ligado à possível função) e o visual (ligado à sua forma). Quando o sistema visual se liberta da tentativa de encontrar pistas para uma possível função do movimento, aquilo que o espectador presencia no bailarino em movimento nada mais é do que um conjunto de padrões de formas geométricas que se vão transformando ao longo do tempo.

Quando um bailarino estica o braço, o padrão visual apresenta-se como uma imagem congelada do corpo do bailarino com o braço esticado. A mudança da imobilidade para o movimento significa o início de um acontecimento e a mudança contrária o seu fim. Assim, a imagem congelada do bailarino com o braço esticado significará o fim daquele acontecimento: o acto de esticar o braço terminará no momento em que o braço se encontrar mais esticado. Mas esta acção também é percebida cineticamente e aqui a percepção do espectador estará sempre relacionada com a força que é necessária para se esticar um braço, contrariando a “força” que quer que o braço caia, voltando à sua posição natural de repouso. Na representação cinética, o bailarino terá que retomar a estabilidade antes que esta acção possa coerentemente terminar.

Deste modo, as representações criadas pelos sistemas visual e cinético terminam num espaço-tempo diferente. A primeira com o braço esticado e a segunda com o braço em repouso, momentos depois. Uma sua resolução mental ocorre através da criação de uma representação unificada e estática, uma imagem capaz de representar ambos os sistemas, formando um acontecimento por inteiro como uma única configuração.

Quando um bailarino salta, sabe-se que há-de voltar ao solo. Ninguém se preocupa se cai por causa de uma força gravítica (Newton) se por uma deformação no espaço-tempo (Einstein). Sabe que volta ao solo e não fica no ar a não ser que alguma força o segure. Sabe-se que quando um bailarino salta parte e termina no chão do palco, mas a imagem que temos do salto é a do bailarino no ar. O corpo do bailarino é momentaneamente abstracto no espaço-tempo, abstracto no seu movimento. E a inteira unidade da sua acção é representada como a configuração de um corpo no seu momento mais instável.

Quando um carro está em andamento numa estrada, o que é observado por quem está fora do carro é o carro em movimento e a estrada em repouso. Porquê? Por que é que o observador não se vê a ele e à paisagem em andamento

na direcção oposta e o carro em repouso? O fenómeno não é de todo explicável através do conhecimento de cada um sobre o que se move e o que não se move, pois contra a melhor das aprendizagens o sol é visto a mover-se no céu. O que determina a percepção do movimento é a hierárquica relação de dependência dos vários objectos que se observam. A organização do campo visual determina que alguns elementos observados desempenham o papel de moldura na qual os outros são vistos como dependentes. A biblioteca serve de moldura para a estante que serve de moldura para o livro. A moldura tende a ser percebida como estando imóvel e o objecto dependente como estando em movimento.

O tamanho apresenta-se também como um dos principais factores de dependência: elementos mais pequenos têm a tendência para serem observados como figura, estando em movimento, e elementos maiores como fundo, estando em repouso. Na percepção visual o fenómeno é mais compreensível, mas o mesmo se passa na audição. Os sons mais curtos são percebidos com mais movimento do que outros mais longos e mais “estáticos”.

Mais importante ainda é o espectador que também actua como moldura. Se um observador estiver numa ponte a olhar para a água que passa, a sua percepção é a de que a água se está a mover; mas se fixar a ponte, ele mesmo e a ponte poderão ser vistos em movimento ao longo do rio. O objecto que se fixa assume-se como figura (em movimento), enquanto que aquilo que não se fixa tende a ser o fundo (em repouso). Num espectáculo de teatro, os actores são vistos em movimento contra o cenário que normalmente é grande e está ancorado a uma sala de teatro ainda maior onde o espectador está sentado. O cenário serve sempre de moldura de referência para os actores e o seu movimento.

Em *Museum Event #1* não existe cenário. Mas o jardim do museu pode, numa primeira fase, funcionar como cenário, tal como o vidro que reflecte o público, quando escurece. E Rauschenberg nunca será percebido como cenário, pois será sempre visto como estando em movimento em relação à moldura-vidro.

## 4.5. A CRIAÇÃO TOTAL

Parece muito fácil a distinção entre o que é móvel e o que é imóvel. Será que é a duração que os distingue? Será que é experiência da passagem do tempo? Será realmente a experiência da duração que distingue um salto de Cunningham e um objecto de Rauschenberg? Será que o aspecto mais relevante do salto é a sua duração? Chegará Cunningham ao futuro, vindo do passado através do salto? E qual é o momento do salto que pertence ao presente?

O voo de uma borboleta e o salto de um bailarino são movimento? E o amadurecimento de uma maçã? E o anoitecer? Todos são. Mas só o voo da borboleta e o salto são percebidos como tal. Apesar disso, tanto o voo como o salto são “congelados” e não lhes é atribuída “duração”, mas ao amadurecimento da maçã e ao anoitecer sim. Sabe-se que se uma maçã ficar muito tempo na fruteira acabará por apodrecer, como se sabe que ao fim de algum tempo anoitece. Ambas são experiências no tempo, apesar de não serem percebidas como movimento.

O espectador de *Museum Event #1* percebe os movimentos dos bailarinos, mas não percebe o seu próprio movimento (o da Terra) que faz com que passado algum tempo passe a estar reflectido no vidro do espaço onde se encontra. O seu reflexo no vidro, a passagem da imagem-jardim para a imagem-espelho nunca será percebida como movimento, embora o seja. Tal e qual como percebe a amadurecimento da maçã.

As únicas acções percebidas como movimento são as dos bailarinos, a de Alex Hay e a de Rauschenberg. Apenas será atribuída uma função ao movimento de Alex Hay, quando este constrói e destrói a porta. Tanto as acções de Rauschenberg, como as dos bailarinos, serão também percebidas como uma sequência de fases, mas, ao contrário de Hay, mais dificilmente lhes é atribuída

uma função, sendo apreendidas no seu todo como se percepçiona um quadro. Ambos são apreendidos em sequência, mas não no tempo, no sentido em que uma fase do salto desaparece assim que outra fase ocupa a nossa consciência. A totalidade do salto fica presente na mente de quem o percepçiona se este quiser compreender o seu desenvolvimento, a sua coerência e as suas inter-relações em partes. O espectador vê o salto como um objecto numa estrutura espacial, apreende-o como uma organização espacial de um todo. Tal e qual como percepçionaria o voo de uma borboleta.

Da mesma maneira, a música também é traduzida de um conjunto de fases para um todo “simultaneamente imaginado”. Numa carta de 1789, cuja autoria é atribuída a Mozart, este fenómeno de apreensão num todo surge assim descrito:

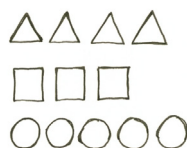
It becomes larger and larger, and I spread it out more and more widely and clearly, and the thing really gets to be almost completed in my head, even if it is long, so that thereafter I survey it in my mind at one glance, like a beautiful picture or handsome person. And I hear it in my imagination not in sequence, as it will have to unfold afterward, but, as it were, right away all together. (Mozart citado por Arnheim, *Visual Perception* 374)

A primeira percepção do espectador é guardada, numa primeira fase, na memória sensorial no seu estado original até ser processada, numa espécie de armazenamento de sensações. Assim que o espectador excede a capacidade desta memória, passa a depender da memória a curto-prazo, uma memória que consegue armazenar informação num tempo que seja suficiente para a conseguir integrar num sentido sintáctico, de construção de uma frase. Esta memória permitirá a qualquer pessoa perceber, por exemplo, as palavras no início de uma frase como estando na base de outras que se seguem. A memória a curto-prazo tem então como limite da sua capacidade de armazenamento uma “frase”, no sentido em que consegue reter e integrar cinco a oito dados de informação, encerrando-os como uma unidade.

A Ilustração IV representa uma sequência de doze formas geométricas dispostas de forma aleatória, trata-se de uma sucessão de elementos que está para além do limite da memória a curto-prazo. No entanto, se se reagrupar por formas geométricas ou se simplesmente se dividir a sequência em três grupos de quatro elementos (Ilustrações V e VI), os dados a processar passam a ser apenas três e facilmente serão armazenados neste tipo de memória. Assim que estas unidades estiverem concluídas, o sentido extraído irá possibilitar ao espectador passar da memória a curto-prazo para um novo espaço de armazenamento que incluirá novos dados.



IV



V



VI



VII

Quando a memória a curto prazo atinge a sua capacidade máxima, a informação passa a ser armazenada numa memória a longo-prazo, uma espécie de arquivo permanente de capacidade ilimitada. Deste modo, o espectador reconstruirá, parte por parte, um todo que acabou de integrar, recorrendo ao seu arquivo permanente. Como se a memória a longo-prazo funcionasse como um enorme pano de fundo para a compreensão e interpretação daquilo que se vai sucedendo no presente, permitindo ao espectador trazer acontecimentos do passado, já arquivados, relacionando-os com os do presente e assim formar padrões em larga escala.



Bastam alguns traços, poucos, para se desenhar uma cara que irá ser reconhecida por todos como cara (Ilustração VII). Esses traços não só determinam a identidade do objecto percebido, mas também fazem com que pareça um completo e integrado padrão. Um rosto é percebido como um conjunto de elementos essenciais – olhos, nariz, boca – onde mais detalhes podem caber. Mas mesmo que lhe faltem detalhes, ele será sempre percebido como um todo íntegro.

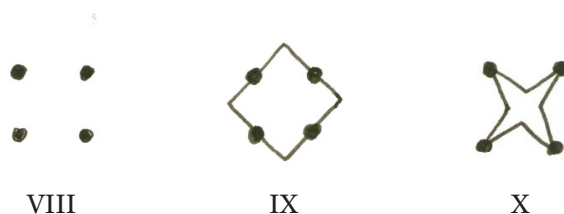
Quando ao objecto percebido falta integridade, quando apenas é visto como um aglomerado de peças, os detalhes começam a perder o seu sentido e o todo tende a ficar irreconhecível. Num espectáculo como *Museum Event #1*, construído por fragmentos de coreografias justapostas, sobrepostas ou a ocorrer em simultâneo, o espectador tem mais dificuldade em dar sentido e em encadear os acontecimentos, mas nem por isso deixa de procurar uma forma geral, um todo. Aliás, o espectador nem sabe que está perante um aglomerado de diferentes danças. Alguém que nunca tenha visto um quadro de Picasso e um dia vir um amontoado, num só quadro, de vários pedaços de pinturas do Picasso, irá sempre perceber o quadro como um todo, tentando conferir-lhe alguma integridade, sempre relacionando os diferentes pedaços.

O exemplo da cara também ajuda a perceber que a percepção começa quando se captam as características estruturais que se destacam (um traço redondo maior, mais ou menos oval, que contém dois círculos pequenos e redondos ao lado um do outro, um traço no meio dos círculos um pouco mais abaixo e um outro por baixo). Não é sequer possível imaginar que a percepção vá do particular para o geral. Pelo contrário, torna-se evidente que as características estruturais do todo se tornam primárias à percepção, pois esta lida com material cru da experiência através da criação de padrões correspondentes a formas gerais.

Apreendem-se os quatro pontos da Ilustração VIII como um quadrado e muito dificilmente como um losango ou uma estrela (Ilustrações IX e X), apesar de também eles conterem os quatro pontos. Este fenómeno é explicado

pela Teoria *Gestalt*, descrevendo assim a lei básica da percepção visual: qualquer padrão tende a ser visto de tal maneira que a sua estrutura resultante é a mais simples. Existe sempre uma estrutura que serve o propósito mais simples – parcimónia; e um modo muito simples que organiza essa estrutura – ordem. De facto, o princípio de parcimónia adoptado pelos cientistas impõe que quando muitas hipóteses se adequam a determinados factos, a mais simples é aquela que deve ser aceite. Rudolf Arnheim denomina-o por *princípio da simplicidade* e descreve-o assim:

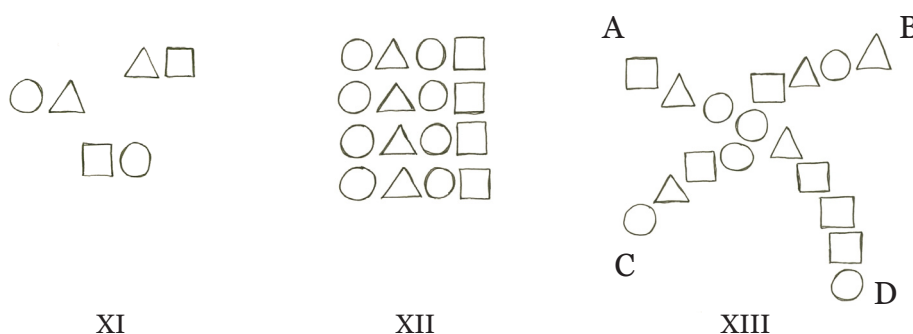
The forces constituting the system rearrange themselves until equilibrium is reached and no further change is possible. This final state demonstrates itself visually by exhibiting the simplest shape available under the circumstances. (...) It creates the most harmonious and unified organization available for the given constellation of forces, thereby ensuring the best possible functioning both within the mind and body and in their relation to the social and physical environment. (Arnheim, *Visual Perception* 411)



Os psicólogos da Teoria *Gestalt*<sup>12</sup> propuseram a formação de grupos unitários, através da combinação de elementos, com base em princípios perceptuais simples (Tabela 1). Um desses princípios, o de *proximidade*, estabelece que elementos próximos são preferencialmente agrupados em detrimento de elementos que se encontram mais afastados. A partir da observação da Ilustração XI, percebe-se que os elementos mais próximos parecem estar agrupados aos pares.

<sup>12</sup> *Gestalt* é um termo da psicologia que significa “todo unificado”. O conceito refere-se às teorias da percepção visual inicialmente desenvolvidas por Kurt Koffka, Max Wertheimer e Wolfgang Köhler, defendendo que o cérebro humano tem princípios perceptuais de organização que o levam a auto-organizar, num todo, os vários estímulos recebidos através dos sentidos.

Um outro princípio perceptual é o de *semelhança*, que se pode observar na Ilustração XII, estabelecendo que os grupos são formados a partir de elementos semelhantes, neste caso criando quatro combinações na vertical. Um outro princípio ainda, o de *continuidade*, estabelece que elementos que pareçam seguir uma mesma direcção têm a tendência a ser percebidos como um grupo. Observando a Ilustração XIII, facilmente se agrupam as formas geométricas de A a D e as de C a B.



### Princípios de Percepção *Gestalt*

	<i>Proximidade</i>	<i>Semelhança</i>	<i>Continuidade</i>
Música	Frequência (graus próximos); ritmo.	Timbre; duração; repetição.	Graus próximos; combinação de duração, timbre e graus próximos.
Dança	Posição dos bailarinos no espaço.	Movimentos; repetição.	Direcção dos bailarinos.
Artes Visuais	Disposição de elementos/objectos.	Figurinos; cores; forma, intensidade da luz.	Disposição dos elementos/objectos; direcção da luz.

Tabela 1 \* Princípios de Percepção *Gestalt* aplicados aos três acontecimentos dos espectáculos construídos por Cage, Cunningham e Rauschenberg.

A gramática que então se procura é a da mais simples estrutura capaz de formar um todo. Estes espectáculos vão da mais complexa desorganização constituída por fragmentos disponibilizados pelos autores à mais simples forma unificada e individual criada e imaginada pelos espectadores.

A criação total deste e de outros espectáculos onde colaboram Cage, Cunningham e Rauschenberg será sempre um resultado combinatório relativo a cada uma dos espectadores. Único e preferencialmente uno. Apesar de dança, música e artes visuais serem compostas independentemente, a sua recepção poderá nunca conseguir separá-las. Mais facilmente o espectador procurará fazer corresponder o que vê e ouve, fundindo som e movimento, dificilmente conseguindo tomar consciência de cada um dos acontecimentos individualmente, separando música, dança e artes visuais.

No diário de digressão já mencionado, onde está a descrição de Cunningham de *Museum Event #1*, está também, transcrita pelo próprio coreógrafo, uma crítica da espectadora Katherine S. Lobach:

Definitely not Three-quarter Time  
24 June 1964

Vienna is the magical name for old-world charm, gaiety, and waltzes. As Paris is the city of love, so Vienna is the city of romance.

However, reality can be different at times, and harsh, as it was on a June, Moon, kind of evening in the Twentieth Century Museum, Vienna's newest. Billed as the museum's Event N°1, the Merce Cunningham Dance Company, with John Cage and his music, was offered to the Viennese audience, dancing to Cage's *Atlas Eclipticalis*. The musical score, a real misnomer, merely gave the impulse for independent interpretation of sounds from plates, pans, wooden rollers, pots, and an assortment of noisemakers that were manipulated by musicians stationed in each corner of the room and amplified manyfoldly over loudspeakers.

To this free-form music there was free-form dancing, sinuously intertwined with the sound, yet separate. The dancers' leaps and bows reached for the music, which soared up and away from them in demonic sound, teasing, beckoning, seeming to increase most in decibels when it eluded the dancers straining to reach it. For the listener, the music was an exercise in ear stretching, a shock, an assault, hearing sounds that were never meant to be endured.

Through all this bedlam of noise, Merce Cunningham and his company undulated, posed, flashed a kaleidoscope of color. There was the friction of lavender and orange leotards. There were red, black, ghostly white, brown, electric blue, and purple leotards. The dancing went on without an emotional high point, no beginning, no end. It was just movement without orderly development, seemingly not planned, speaking for itself, flexible, in constant motion, like an Alexander Calder mobile.

A diversion at the rear disturbed the dancers not a bit. A man had appeared with hammer, saw, and a load of wood. With deafening hammer blows he constructed a door, only to reverse the process at once and demolish it even more noisily when he finished.

Cunningham neither followed nor interpreted the music, yet there was a meeting point at times, but casual only, like two people bowing to each other then going their separate ways. From this came a dance composition of the group, which formed a brief ensemble then went almost at once from mobility into statuesque immobility and formed frozen pictures of sorrow, bewilderment, unrest, release, uncertainty and surprise.

There was no stage set. Robert Rauschenberg strolled most casually along the back wall of the floor to balcony windows that surrounded the hall; he was behung with the impedimenta of an umbrella fixer. He looked more like Don Quixote's Rosinante, swaybacked but bearing up. This diversion, too, was ignored by the dancers, who, as dusk and darkness fell, were mirrored in the glass, and it was like seeing two performances simultaneously, a sort of living echo, receding in diminished form through the glass.

Cunningham even danced with a chair strapped to his back. He was the dancing pendant to musician Cage and painter Rauschenberg, designer for the company, and to their creative methods of chance, indeterminacy, and impulse.

The Viennese audience, weaned on the sugarsweet Strauss waltzes, passed their adolescence on the atonal Richard Strauss, the scrambled Arnold Schoenberg, the tortured Gustav Mahler, could always come back to their superb Vienna Opera Ballet, which synthesized Viennese music for them. Now they were bewildered, even though no strangers to the experimental in music. The audience could find common meeting ground in this experiment. Their bewilderment showed itself the embarrassed silence. No one knew exactly where to applaud, or if to applaud. Since there were no programs, even that guide was denied them.

When the dancers simply left the stage and did not return, the audience, uncertain that it was the conclusion, gave only light, scattered applause. There was an almost tangible feeling of: "What have we seen? Is it Jazz? Is it static? Is it Op Art?"

With the equilibrium slightly upset by the punishing sounds of Cage's music, which the ears did not tolerate too well, it definitely was not three-quarter time. (Celant, *Cunningham* 117, 118)

Susan Sontag argumenta contra a interpretação no seu famoso artigo “Against Interpretation”, considerando a arte como um assunto intrínseco. Na defesa de um modernismo tardio não-representacional, Sontag está contra a interpretação como uma função de decifração daquilo que a obra possa representar ou significar. Contudo, nem sempre a interpretação é uma procura de significados representacionais e/ou simbólicos. A interpretação tem, antes de mais, de ser encarada como uma tradução e uma troca constante ao nível da percepção entre o espectáculo, os que nele participam e colaboram e os espectadores que o testemunham. Assim, a interpretação começa e vive sobretudo da percepção. Considerar que tais espectáculos não podem ser interpretados, é desautorizar a inteligente intersecção entre som, movimento e imaginação por parte de quem o presencia.

Lobach viu e ouviu. E interpretou. Fez o contraponto com as valsas vienenses e da métrica destas com a total ausência na música de Cage; viajou da tonalidade de Johann Strauss à “atonalidade” do seu homónimo Richard, passando pela confusa obra de Schoenberg e a atormentada de Mahler; amplificou por palavras a extrema intensidade sonora da percussão; explanou a cor dos figurinos; comparou a coreografia de Cunningham a um mobile de Alexander Calder; denunciou o desnorte e a perplexidade dos seus pares na audiência; acusou a falta de suporte programático; questionou se seria Jazz ou Op Art; adjetivou os movimentos dos bailarinos como lamentos, incompreensões, dúvidas e incertezas; testemunhou o autismo dos bailarinos face aos acontecimentos proporcionados por Rauschenberg; e até fantasiou com este como Rosinante dentro da narrativa de D. Quixote.

Para a criação total de que faz parte o espectador são procurados constantemente a organização e o sentido. A memória e a imaginação fazem o resto. Seja pela criação de afinidades a partir dos princípios de percepção *Gestalt*, seja pela criação de comparações com outros autores, espectáculos ou obras já conhecidos (como Lobach fez em relação a Calder), seja pela criação de momentos expressivos, seja ainda através da criação ou apropriação de um qualquer fio narrativo (como

Lobach fez relativamente a uma personagem de Cervantes), aquilo que o espectador cria está sobretudo relacionado com a busca incessante por uma ordem e por um sentido, com tudo o que se consegue associar ao que já é conhecido e com tudo o que se consegue imaginar a partir do que se percebeu. E onde nenhuma interpretação é absoluta.

Cada um dos espectadores está fechado na sua particular percepção que é imaginada e única. Ver é criar. Ouvir é criar. A percepção é criação. Cada espectador assiste a um espectáculo separado pela retina e pelos ouvidos e recriado na mente. Interpreta as suas sensações visuais e auditivas como nenhum dos três norte-americanos quis interpretar. John Cage, Merce Cunningham e Robert Rauschenberg apenas teimavam em fazer da subjectividade perceptual o seu tema, deixando muito por construir. Nos seus espectáculos havia muitos elementos, mas faltava gramática. Muito mais havia por preencher e criar. E no final tudo terminava. Porque sim. Tinha de terminar e levava um ponto final.





# CONCLUSÃO

1.

O primeiro capítulo, *Forma Combinatória Comum*, que diz respeito à relação entre os elementos que constituem cada uma das construções dos três artistas norte-americanos, defende a existência de uma sistematização de um modo de construção comum aos três artistas. A poética dos acontecimentos de Cage, Cunningham e Rauschenberg era idêntica, apesar de diferentes as suas três formas de expressões artísticas: música, dança e artes visuais. As três concepções manifestavam uma série de características análogas, apresentando uma estética comum.

No início do capítulo, a abordagem à teoria da gravitação de Einstein sustentava a consideração de que as três composições dos três artistas eram acontecimentos, pois todas se movimentavam de acordo com a geometria quadridimensional do físico alemão. Os autores norte-americanos partiam de um sistema mínimo (silêncio, imobilidade e branco), fazendo-o evoluir para um sistema mais complexo onde tudo cabia. Por outras palavras, partiam da ausência de som, movimento, cor e forma, que caracterizavam alguns dos seus trabalhos, para uma noção mais alargada de sistema múltiplo caracterizado por uma forma combinatória comum.

Esta forma combinatória comum apresenta cinco características: (1) estética inclusiva, tratando-se de uma produção abrangente que engloba elementos produzidos com ou sem intenção, elementos construídos ou não pelos autores; (2) construção por durações que, como o próprio nome indica, aponta para composições estruturadas por durações, espaços de tempo medidos ao segundo; (3) fragmentação, indicando que as composições se manifestavam parte-por-parte, de fragmento em fragmento numa formação de pedaços disjuntos; (4) descentramento, pois não havia nenhum fragmento mais central do que outro, não havia centro, mas centros; e (5) aleatoriedade, mostrando que o acaso era um método privilegiado. Estas características comuns ainda revelavam que os três acontecimentos construídos por Cage, Cunningham e Rauschenberg apresentavam uma independência combinatória interna, ou seja, os elementos dentro de cada uma das composições não se coordenavam entre si, autonomizando-se e combinando-se de um modo absolutamente independente, constituindo-se como uma forma aberta.

## 2.

O segundo capítulo, que diz respeito à relação dos acontecimentos entre si, dentro do espectáculo, defende que os três artistas criavam acontecimentos isolados sem referência a nenhum outro. Não havia nenhum que estivesse subjugado a nenhum outro, nem sequer nada que servisse de referência aos três. Não existia também nenhum sistema que os conjugasse, eles eram absolutamente independentes. Estavam justapostos, mas desorganizados, não encaixavam. Coexistiam, mas não se queriam coordenados. Esta não era uma concepção de síntese, construída com base na consonância das partes, pois estas perdiam valor como partes subordinadas de um todo, uno e coeso, e ganhavam-no como acontecimentos independentes. Assim, os acontecimentos,

para além de apresentarem uma independência combinatória interna, manifestavam também conjuntamente, no espectáculo, uma independência combinatória externa.

O título deste segundo capítulo - *Estética Não-Gravítica* - assume o erro de Newton, pois os corpos não se atraíam, não existindo qualquer força gravítica que motivasse essa atracção. Isto significa que cada uma das composições apenas pertencia ao seu próprio centro. Contrastando de uma forma clara com a obra total de Wagner, numa concepção do espectáculo enquanto síntese perfeita, estes espectáculos assumiam a teoria de Einstein, onde o seu movimento não está de acordo com qualquer outro sistema de referência. A gramática de Wagner é da ordem da teoria de Newton, é um meio de manter a subordinação das partes que constituem o espectáculo, de as fazer gravitar em torno das suas relações. Os espectáculos de Cage, Cunningham e Rauschenberg quebraram com essa gravitação, romperam a relação. Neles não existia um único pólo de atracção, um único centro de gravidade. Não havia atracções, mas havia distracções, onde não havia nenhuma força, nem a gravítica, que os puxasse para um fim uno e coeso.

3.

No terceiro capítulo, *O Suicídio do Autor*, que dizia respeito à relação entre os autores e as suas composições, defendeu-se que os três artistas norte-americanos não se impunham, enquanto autores, não tendo a intenção de delinear, ordenar, fazer suceder, ligar, ou relacionar os elementos que constituíam as suas construções. É, assim, uma resposta que não defende a morte do autor pelo espectador, por ser este que faz ou concretiza o espectáculo, mas pelo próprio autor que se não impunha. O desaparecimento partia do próprio autor, era ele que se auto-silenciava.

A contaminação da obra de Marcel Duchamp sobre os três autores norte-americanos veio ainda reforçar a inexistência de um gesto personalizado de cada um dos autores destes espectáculos sobre os objectos de cada uma das suas composições, sobretudo segundo a asserção do autor francês de que a arte não está dependente da técnica manual, da inspiração e muito menos da expressão do autor, mas, ao invés, na extracção de elementos comuns (objectos, sons, gestos) do seu contexto natural. O propósito de Cage, Cunningham e Rauschenberg era a apresentação em bruto sem contornos, apenas disponibilizando vários elementos. Não existia intencionalidade criativa, o que condicionava uma nova relação entre autor e construção baseada na des-personalização da obra de arte, na des-autorização da produção artística.

No entanto, este suicídio também se manifestava como uma chamada de atenção, num acto “encenado” pelo suicidário que convocava para si o propósito da sua não imposição. A sua construção propositadamente não intencional era, só por si, uma forte marca de autoria assente numa egocêntrica assinatura. Afinal de contas, era o autor que determinava que tudo o que disponibilizava para o espectáculo devia e tinha de ser indeterminado.

4.

O quarto e último capítulo, que dizia respeito à relação dos espectadores com o espectáculo, defendia que era o espectador o produtor final do espectáculo, pois este último apenas se processava e concretizava ao nível da sua percepção. Considerando os três acontecimentos como três conjuntos disjuntos, a sua intersecção apenas se dava no espectador que activava correspondências entre conjuntos e ligava pontos dentro e entre conjuntos. A leitura finita que fixava um resultado individual, traçando agora contornos, apenas ocorria naquele que

observava e ouvia. Era o espectador que arranjava as várias acções e criava um universo onde todas as tensões apresentadas tendiam a ser resolvidas. Partindo da experiência sensorial, o espectador organizava movimentos relativos assentes num espaço-tempo cuja deformação só ele percepcionava. Ao dar conta da tendência que o espectador tinha em simplificar, criar arranjos e padrões, ligando o que à partida nunca tinha sido pensado para ser conjugado, percebe-se que o espectador, de acordo com o modo como percepcionava, fazia convergir os acontecimentos.

5.

Contrariando a Teoria da Gravitação Universal de Newton segundo a qual a gravidade é uma força de atracção mútua que os corpos materiais exercem uns sobre os outros numa interacção à distância, as equações de Einstein, na sua Teoria da Relatividade, conseguem mostrar como a presença de matéria enrugava o espaço-tempo e como esta deformação é responsável pelo modo como um objecto se move nessa mesma geometria. Para Newton, a maçã tinha caído devido à acção de uma força gravítica, mas, para Einstein, essa queda é entendida como o resultado de um movimento num espaço-tempo “enrugado”. A massa da Terra deforma o espaço-tempo e isso faz com que a maçã tenha tendência para cair em direcção ao seu centro. Para Newton era uma força, uma interacção à distância, para Einstein simples geometria, resultado de uma deformação a quatro dimensões (o espaço-tempo) que determina o movimento de tudo quanto é matéria.

Segundo o Princípio da Equivalência de Einstein, não existe nenhuma experiência que consiga distinguir entre um campo gravítico e um de aceleração. Se estivermos dentro de um avião e desligarmos os motores, não temos maneira de saber se estamos a cair para a Terra ou a ir para os confins do universo. Só um

observador na Terra é que percebe se o avião está a cair ou em aceleração a afastar-se da Terra. O sistema de referência avião “só se movimenta em relação a um outro”, neste caso a Terra, e só um outro sistema de referência, alguém na Terra ou em qualquer outro ponto do espaço, o pode observar. É por isto que a teoria de Einstein se chama Teoria da Relatividade.

O avião deste exemplo é um sistema de referência tal como são a música, a dança e as artes visuais de John Cage, Merce Cunningham e Robert Rauschenberg. E tal como no sistema avião, só um receptor dos espectáculos dos três artistas é capaz de percepção os movimentos que as suas construções têm entre si. Os sistemas das três composições são autónomos por si só, completamente independentes, só se relacionando, relativamente a um outro ou aos outros dois, através do espectador.

Imaginemos, então, que temos três maçãs de cores e sabores diferentes, mas maçãs, ou seja, com características idênticas que as ajudam a definir como um fruto cuja forma é comum. Estas três maçãs são as construções dos três artistas norte-americanos. Dentro da maçã, como se defendeu no primeiro capítulo, existe uma independência combinatória interna. Ou seja, todos os elementos que constituem cada uma das maçãs são combinam independentemente entre si, formando uma aberta, aleatória, descentrada, fragmentada e múltipla combinação de acções completamente autónomas. Nada se coordena dentro de cada uma delas, mas tudo se desune e autonomiza.

Quando os três artistas transportam as suas três maçãs para o espaço-tempo do espectáculo, levam três sistemas que não se conjugam entre si, não existindo neles forças que de algum modo as associem, contrariando por completo a Teoria da Gravitação de Newton, segundo a qual todos os corpos se atraem. Se a maçã de Cage cai na cabeça de Cunningham, e se a deste cai na de Rauschenberg, não é devido a uma força de atracção mútua que cada uma das construções exerce na outra. Os seus acontecimentos são simples geometria e, de facto, relativos, mas apenas consumados por quem se senta na audiência.







## CRONOLOGIA DOS ESPECTÁCULOS DE 1952 A 1964

- Theatre Event n. 1* (1952) Apresentação: Black Mountain College, 1952.  
Organização: John Cage.  
Poesia: Charles Olson, M. C. Richards.  
Música: *Water Music* de John Cage, interpretação de David Tudor.  
Artes Visuais: Robert Rauschenberg e Nick Cernovich.  
Dança: Merce Cunningham.
- Solo Suite in Space and Time* (1953) Solo em 5 partes: *At Random, Stillness, Repetition, Excursion, For the Air*.  
1ª Apresentação : Baton Rouge, Los Angeles, 1953.  
Coreografia: Merce Cunningham.  
Música: John Cage, *Music for Piano 1-20*.  
Bailarino: Merce Cunningham.
- Minutiae* (1954) 1ª Apresentação: Brooklyn Academy of Music, Nova Iorque, 1954.  
Coreografia: Merce Cunningham.  
Música: John Cage, *Music for Piano*.  
Construções Plásticas: Robert Rauschenberg.  
Figurinos: Remy Charlip.  
Luz: Scott Hale e Nic Cernovich (apresentações posteriores). Bailarinos: Merce Cunningham, Carolyn Brown, Anita Dencks, Viola Farber, Jo Anne Melsher, Marianne Preger, Remy Charlip.

<i>Suite for Five in Space and Time</i> (1956)	<p>Suite em 8 partes: solo: <i>At Random</i>, Trio: <i>Transition</i>, solo: <i>Stillness</i>, duo: <i>Extended Moment</i>, solo: <i>Repetition</i>, solo: <i>Excursion</i>, quinteto: <i>Meetings</i>, solo: <i>For the Air</i>.</p> <p>1ª Apresentação: University of Notre Dame, South Bend, Indiana, 1956.</p> <p>Coreografia: Merce Cunningham.</p> <p>Música: John Cage, <i>Music for Piano</i>.</p> <p>Figurinos: Robert Rauschenberg.</p> <p>Bailarinos: Merce Cunningham, Carolyn Brown, Viola Farber, Marianne Preger, Remy Charlip.</p>
<i>Nocturnes</i> (1956)	<p>1ª Apresentação: Jacob's Pillow, MA, 1956.</p> <p>Coreografia: Merce Cunningham.</p> <p>Música: Erik Satie, <i>Nocturnes for Piano</i>.</p> <p>Construções Plásticas e Figurinos: Robert Rauschenberg.</p> <p>Bailarinos: Merce Cunningham, Carolyn Brown, Viola Farber, Marianne Preger, Remy Charlip, Bruce King.</p>
<i>Labyrinthian Dances</i> (1957)	<p>1ª Apresentação: Brooklyn, Nova Iorque, 1957.</p> <p>Coreografia: Merce Cunningham.</p> <p>Música: Josef Matthias Hauer, <i>Zwölftonspiel e Labyrinthischer Tanz</i>.</p> <p>Construções Plásticas e Figurinos: Robert Rauschenberg.</p> <p>Bailarinos: Merce Cunningham, Carolyn Brown, Viola Farber, Marianne Simon, Remy Charlip, Bruce King.</p>
<i>Changeling</i> (1957)	<p>1ª Apresentação: Brooklyn, Nova Iorque, 1957.</p> <p>Coreografia: Merce Cunningham.</p> <p>Música: Christian Wolff, <i>Suite</i>.</p> <p>Figurinos: Robert Rauschenberg.</p> <p>Bailarino: Merce Cunningham.</p>

- Antic Meet* (1958) Coreografia em 9 partes: *Opener, Room for Two, Mockgame, Sports and Diversions #1, Sports and Diversions #2, Social, Bacchus and Cahorts, Sports and Diversions #3, A Single, Exodus*.  
1ª Apresentação: Eleven American Dance Festival, Connecticut College, New London, 1958.  
Coreografia: Merce Cunningham.  
Música: John Cage, *Concert for Piano and Orchestra*.  
O espectáculo também foi apresentado com *Solo for Piano* e *Fontana Mix* de John Cage.  
Construções Plásticas e Figurinos: Robert Rauschenberg.  
Bailarinos: Merce Cunningham, Viola Farber, Cynthia Stone, Marilyn Wood, Remy Charlip.
- Summerspace* (1958) 1ª Apresentação: Eleven American Dance Festival, Connecticut College, New London, 1958.  
Coreografia: Merce Cunningham.  
Música: Morton Feldman, *Ixion*, adaptação de John Cage.  
Construções Plásticas e Figurinos: Robert Rauschenberg.  
Bailarinos: Merce Cunningham, Carolyn Brown, Viola Farber, Cynthia Stone, Marilyn Wood, Remy Charlip.
- From the Poems of the White Stone* (1959) 1ª Apresentação: University of Illinois, Urbana, 1959.  
Coreografia: Merce Cunningham  
Música: Chou Wen-Chung com poemas de Chiang Kuei.  
Figurinos: Robert Rauschenberg.  
Bailarinos: Merce Cunningham, Carolyn Brown, Viola Farber, Judith Dunn, Marilyn Wood, Remy Charlip.
- Gambit for Dancers and Orchestra* (1959) 1ª Apresentação: University of Illinois, Urbana, 1959.  
Coreografia: Merce Cunningham.  
Música: Bem Johnston.  
Projeccões e Figurinos: Robert Rauschenberg  
Bailarinos: Merce Cunningham, Carolyn Brown, Viola Farber, Judith Dunn, Marilyn Wood, Remy Charlip.

<i>Rune</i> (1959)	<p>1ª Apresentação: Twelfth American Dance Festival, Connecticut College, New London, 1959.</p> <p>Coreografia: Merce Cunningham.</p> <p>Música: Christian Wolff, <i>Music for Merce Cunningham</i>.</p> <p>Figurinos: Robert Rauschenberg.</p> <p>Bailarinos: Merce Cunningham, Carolyn Brown, Viola Farber, Judith Dunn, Marilyn Wood, Remy Charlip.</p>
<i>Theateh Piece</i> (1960)	<p>1ª Apresentação: Composer's Showcase, Circle in the Square, Nova Iorque, 1960.</p> <p>Coreografia: Merce Cunningham.</p> <p>Música: John Cage.</p> <p>Bailarinos: Merce Cunningham, Carolyn Brown.</p>
<i>Crises</i> (1960)	<p>1ª Apresentação: Thirteenth American Dance Festival, Connecticut College, New London, 1960.</p> <p>Coreografia: Merce Cunningham.</p> <p>Música: Conlon Nancarrow, <i>Rhythm Studies</i> #1, #2, #3, #4, #5, #6.</p> <p>Figurinos: Robert Rauschenberg.</p> <p>Bailarinos: Merce Cunningham, Carolyn Brown, Viola Farber, Judith Dunn, Marilyn Wood.</p>
<i>Hand Birds</i> (1960)	<p>1ª Apresentação: Venice Biennale, XXII Festival Internazionale di Musica Contemporanea, Teatro la Fenice, Veneza, 1960.</p> <p>Coreografia: Merce Cunningham.</p> <p>Música: Earle Brown, "December 1952" de Folio.</p> <p>Figurinos: Robert Rauschenberg.</p> <p>Bailarina: Carolyn Brown.</p>
<i>Waka</i> (1960)	<p>1ª Apresentação: Venice Biennale, XXII Festival Internazionale di Musica Contemporanea, Teatro la Fenice, Veneza, 1960.</p> <p>Coreografia: Merce Cunningham.</p> <p>Música: Toshi Ichianagi, <i>Music for Piano 2</i>.</p> <p>Figurinos: Robert Rauschenberg (os mesmos de From the Poems of the White Stone).</p> <p>Bailarina: Carolyn Brown.</p>

- Music Walk with Dancers* (1960) 1ª Apresentação: Venice Biennale, XXII Festival Internazionale di Musica Contemporanea, Teatro la Fenice, Veneza, 1960.  
Coreografia: Merce Cunningham.  
Música: John Cage, *Music Walk*.  
Figurinos: Robert Rauschenberg.  
Bailarinos: Merce Cunningham, Carolyn Brown.
- Aeon* (1961) 1ª Apresentação: Montreal Festival, La Comedie Canadienne, Montreal, 1961.  
Coreografia: Merce Cunningham.  
Música: John Cage, *Atlas Eclipticalis* com *Winter Music*; em apresentações posteriores só com *Winter Music*.  
Construções Plásticas e Figurinos: Robert Rauschenberg.  
Bailarinos: Merce Cunningham, Carolyn Brown, Viola Farber, Judith Dunn, Marilyn Wood, Shareen Blair, Valda Setterfield, Remy Charlip, Steve Paxton.
- Field Dances* (1963) 1ª Apresentação: University of California, Los Angeles, 1963.  
Coreografia: Merce Cunningham.  
Música: John Cage, *Variations IV*.  
Figurinos: Robert Rauschenberg.  
Bailarinos: Merce Cunningham, Carolyn Brown, Viola Farber, Shareen Blair.
- Story* (1964) 1ª Apresentação: University of California, Los Angeles, 1963.  
Coreografia: Merce Cunningham.  
Música: Toshi Ichijanagi, *Kaiki - Music for Piano* (versão electrónica) e Sapporo.  
Construções Plásticas e Figurinos: Robert Rauschenberg.  
Bailarinos: Merce Cunningham, Carolyn Brown, Viola Farber, Shareen Blair, Barbara Lloyd, William Davis, Steve Paxton.



- Paired* (1964)      1ª Apresentação: Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut, 1964.  
Coreografia: Merce Cunningham.  
Música: John Cage, *Duet for Cymbals*.  
Figurinos: Robert Rauschenberg.  
Bailarinos: Merce Cunningham, Viola Farber.
- Winterbranch* (1964)      1ª Apresentação: Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut, 1964.  
Coreografia: Merce Cunningham.  
Música: La Monte Young, *2 Sounds*.  
Construções Plásticas e Figurinos: Robert Rauschenberg.  
Bailarinos: Merce Cunningham, Carolyn Brown, Viola Farber, Barbara Lloyd, William Davis, Steve Paxton.
- Museum Event #1* (1964)      Apresentação: Museum des 20. Jahrhunderts, Viena, 1964.  
Coreografia: Merce Cunningham.  
Música: John Cage, *Atlas Eclipticalis*.  
Construções Plásticas e Figurinos: Robert Rauschenberg.  
Bailarinos: Merce Cunningham, Carolyn Brown, Viola Farber, Shareen Blair, Deborah Hay, Barbara Lloyd, Sandra Neels, William Davis, Steve Paxton, Albert Reid.





## BIBLIOGRAFIA

- ADORNO, Theodor W. (1997) *Aesthetic Theory*, trad. e org. Robert Hullot-Kentor, London: Continuum.
- ADSHEAD-LANSDALE, Janet e June Layson (org.) (1994) *Dance History – an Introduction*, London: Routledge.
- AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel (1986) *Teoria da Literatura*, 7ª edição, Coimbra: Livraria Almedina.
- ARNHEIM, Rudolf (1974) *Art and Visual Perception: a Psychology of the Creative Eye: the new version*, Berkeley: University of California Press.
- \_\_\_\_\_ (1997) *Para uma Psicologia da Arte. Arte e Entropia – Ensaio sobre a Desordem e a Ordem*, trad. João Paulo Queiroz, Lisboa: Dinalivro.
- ARTAUD, Antonin (2006) *O Teatro e o Seu Duplo*, trad. Fiamma Hasse Pais Brandão, Lisboa: Fenda.
- BARTHES, Roland (1977) “The Death of the Author” in *Image, Music, Text*, trad. Stephen Heath, London: Fontana Press, pp.142-148.
- BENJAMIM, Walter (1992) *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, trad. Maria Luz Moita, Maria Amélia Cruz e Manuel Alberto, Relógio d’Água Editores.
- BROWER, Candace (1993) “Memory and the Perception of Rhythm” in *Music Theory Spectrum*, Vol.15, Nº 1 (Spring 1993), University of California Press. URL: <http://www.jstor.org/stable/745907> (Acesso: 22/08/2009).
- BROWN, Carolyn (2007) *Chance and Circumstance. Twenty Years with Cage and Cunningham*, Northwestern University Press.
- BÜRGER, Peter (1993) *Teoria da Vanguarda*, trad. Ernesto Sampaio, Lisboa: Vega.

CAGE, John, (1961) *Silence: Lectures and Writings*, Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.

CAGE, John, Michael Kirby e Richard Schechner (1965) “An Interview with John Cage” in *The Tulane Drama Review*, Vol. 10, No. 2 (Winter, 1965), pp. 50-72, The MIT Press. URL: <http://www.jstor.org/stable/1125231> (Acesso: 23/06/2009).

CAGE, John e Merce Cunningham, “Chance Conversations: An Interview with Merce Cunningham and John Cage”. Walker Art Center. Youtube, 27 Jul 2009. <http://www.youtube.com/watch?v=ZNGpjXZovgk> (Acesso: 12/11/2009).

CAGE, John e Richard Kostelanetz (2003) *Conversing with Cage*, London: Routledge.

Cage/Cunningham. Dir. Elliot Caplan Cunningham Dance Foundation. DVD.

CELANT, Germano (org.) (1999) *Merce Cunningham*, Milano: Edizioni Charta.

\_\_\_\_\_ (2008) *The American Tornado. Art in Power 1949-2008*, Milano: Skira Editore.

COPELAND, Roger (2002) “Merce Cunningham and the Aesthetic of Collage” in *TDR* Vol. 46, No. 1 (Spring, 2002), pp. 11-28, The MIT Press. URL: <http://www.jstor.org/stable/1146942> (Acesso: 23/02/2009).

\_\_\_\_\_ (2004) *Merce Cunningham: The Modernizing of the Modern Dance*, London: Routledge.

COPELAND, Roger and Marshall Cohen (1983) *What is Dance? Readings in Theory and Criticism*, New York: Oxford University Press.

CUNNINGHAM, Merce (1968) *Changes: Notes on Choreography*, New York: Something Else Press.

CUNNINGHAM, Merce e Jacqueline Lesschaeve (1985) *The Dancer and the Dance: Merce Cunningham in Conversation with Jacqueline Lesschaeve*, New York and London: Marion Boyards.

CUNNINGHAM, Merce, John Cage e Nam June Paik. “Time and Space Concepts in Music and Visual Art (Part I) (1978).” UBU Web. URL: [http://www.ubu.com/film/cunningham\\_time.html](http://www.ubu.com/film/cunningham_time.html) (Acesso: 12/02/2011).

- DALRYMPLE HENDERSON, Linda (1984) "The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art: Conclusion" in *Leonardo*, Vol. 17, No. 3 (1984), pp. 205-210, The MIT Press. URL: <http://www.jstor.org/stable/1575193> (Acesso: 30/06/2009).
- DEUTSCH, Diana (1980) "Music Perception" in *The Musical Quarterly*, Vol. 66, Nº 2 (April 1980), pp.165-179, URL: <http://www.jstor.org/stable/742085> (Acesso: 22/08/2009).
- ECO, Umberto (2009) *A Obra Aberta*, trad. João Rodrigo Narciso Furtado, 2ª edição, Lisboa: Difel.
- FOUCAULT, Michel (2006) *O que é um autor?*, trad. António Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro, 6ª edição, Lisboa: Vega.
- FINEBERG, Jonathan (1998) "Robert Rauschenberg's "Reservoir"" in *American Art*, Vol. 12, Nº 1 (Spring, 1998), pp. 84-88, The University of the Chicago Press. URL: <http://www.jstor.org/stable/3109292> (Acesso: 22/08/2009).
- FISCHER-LICHTE, Erika (1997) *The Show and the Gaze of Theatre. A European Perspective*, Iowa City: University of Iowa Press.
- FRIED, Michael (2006) "Art and Objecthood" in *Art in Theory 1900-2000, An Anthology of Changing Ideas*, org. Charles Harrison e Paul Wood, nova edição, Malden: Blackwell, pp. 835-846.
- HANOCH-ROE, Galia (2003) "Musical Space and Architectural Time: Open Scoring versus Linear Processes" in *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Vol. 34, No. 2 (Dec., 2003), pp. 145-160, Croatian Musicological Society. URL: <http://www.jstor.org/stable/30032127> (Acesso: 25/02/2009).
- HARRIS, Melissa (org.) (1997) *Merce Cunningham - Fifty Years*, New York: Aperture.
- HERZOGENRATH, Wulf e Andreas Kreul (ed.) (2002) *Sounds of the Inner Eye: John Cage, Mark Tobey and Morris Graves*, Museum of Glass: International Center for Contemporary Art, Tacoma in association with University of Washington Press, Seattle and London.
- ISAACSON, Walter (2007) *Einstein – A Sua Vida e Universo*, Casa das Letras.

- JOSEPH, Brandon W. (2007) *Random Order: Robert Rauschenberg and the Neo-Avant-Garde*, London: The MIT Press.
- \_\_\_\_\_. (org.) (2002) *Robert Rauschenberg*, London: The MIT Press.
- KOSTELANETZ, Richard (org) (1998) *Merce Cunningham: Dancing in Space and Time*, New York: Da Capo Press.
- \_\_\_\_\_. (1996) *John Cage (ex)plain(ed)*, New York: Schirmer Books.
- LEHRER, Jonah (2007) *Proust Era um Neurocientista. Como a Arte Antecipa a Ciência*, trad. Ana Carneiro, edição Lua de Papel, Leya.
- LEVINSON, Jerrold (1985) "Titles" in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 44, N° 1 (Autumn, 1985), pp. 29-39, Blackwell Publishing. URL: <http://www.jstor.org/stable/430537> (Acesso: 22/08/2009).
- LYCAN, William G. (1971) "Gombrich, Wittgenstein, and the Duck-Rabbit" in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 30, N° 2 (Winter, 1971), pp. 229-237, Blackwell Publishing. URL: <http://www.jstor.org/stable/429542> (Acesso: 22/08/2009).
- MARTIN, Leslie (1994) "Black Mountain College and Merce Cunningham in the Fifties: New Perspectives" in *Dance Research Journal*, Vol. 26, No. 1 (Spring, 1994), pp. 46-48, University of Illinois Press on behalf of Congress on Research in Dance, URL: <http://www.jstor.org/stable/1477723> (Acesso: 12/11/2009).
- MATTISON, Robert S. (2003) *Robert Rauschenberg: Breaking Boundaries*, New Haven: Yale Univ Press.
- McCALL, Anthony (2003) "'Line Describing a Cone" and Related Films" in *October*, Vol. 103 (Winter, 2003), pp. 42-62, The MIT Press, URL: <http://www.jstor.org/stable/3397608> (Acesso 20/11/2009).
- METZGER, Heinz-Klaus e Ian Pepper (1997) "John Cage, or Liberated Music" in *October*, Vol. 82 (Autumn, 1997), pp. 48-61, The MIT Press. URL: <http://www.jstor.org/stable/778998> (Acesso: 23/06/2009).
- MILLER, Arthur I. (2001) *Einstein, Picasso – Space, Time, and the Beauty that Causes Havoc*, New York: Basic Books.



- Painters Painting* (2009) Dir. Emile de Antonio. Revolver Entertainment. DVD.
- PAKES, Anna (2006) “Dance’s Mind-Body Problem” in *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*, Vol. 24, Nº2 (Winter 2006), pp. 87-104, Edinburgh University Press, URL: <http://www.jstor.org/stable/40004106> (Acesso: 22/08/2009).
- PLASENCIA, Clara (org.) (2009) *The Anarchy of Silence. John Cage and Experimental Art*, Barcelona: Museu d’Art Contemporani de Barcelona.
- POTTER, Michelle (1993) “A License to Do Anything: Robert Rauschenberg and the Merce Cunningham Dance Company” in *Dance Chronicle*, Vol. 16, No. 1, pp. 1-43, Taylor & Francis, Ltd. URL: <http://www.jstor.org/stable/1567909> (Acesso: 23/02/2009).
- PRITCHETT, James (1993) *The Music of John Cage*, New York: Cambridge University Press.
- SANTOS, David (2007) *Marcel Duchamp e o readymade, une sorte de rendez--vous*, Lisboa: Assírio & Alvim.
- SIMON, Linda (1974) *Gertrude Stein: a Composite Portrait*, New York: Avon.
- SONTAG, Susan (1990) *Against Interpretation and Other Essays*, New York: Doubleday.
- TOMKINS, Calvin (2005) *Off the Wall: A Portrait of Robert Rauschenberg*, Picador USA.
- VAUGHAN, David (1979) “Merce Cunningham: Retrospect and Prospect”, in *Performing Arts Journal*, Vol. 3, No. 3 (Winter, 1979), pp. 3-14, The MIT Press on behalf of the Performing Arts Journal, Inc. URL: <http://www.jstor.org/stable/3245101> (Acesso: 23/02/2009).
- WAGNER, Richard (2003) *A Obra de Arte do Futuro*, trad. José M. Justo, Lisboa: Antígona.
- WILDENHAHN, Klaus (dir.) “John Cage” (1966) NDR (German TV Station) UBU Web. URL: [http://www.ubu.com/film/cage\\_wildenhahn.html](http://www.ubu.com/film/cage_wildenhahn.html) (Acesso: 12/02/2011).





## ANEXO

### DVD JOHN CAGE

1. *Fontana Mix*, 1958. (11:32)
2. *Atlas Eclipticalis*, 1961, para grupo de câmara.  
com *Winter Music*, 1957, com 3 pianos. (80:00)  
  
Concerto ao vivo, 11 de Dezembro de 1983, 6:30 pm.  
Interpretação: The New Performance Group  
Maestro: John Cage
3. *Atlas Eclipticalis*, 1961, para grupo de câmara.  
com *Winter Music*, 1957, com 3 pianos. (79:59)  
  
Concerto ao vivo, 11 de Dezembro de 1983, 8:30 pm.  
Interpretação: The New Performance Group  
Maestro: John Cage
4. *Winter Music*, 1957, com 20 pianos. (10:17)  
  
Interpretação: The Callithumpian Consort  
Maestro: Stephen Drury
5. *Atlas Eclipticalis*, 1961, para orquestra. (29:44)  
  
Concerto ao vivo, 26 Fevereiro de 1988  
Interpretação: The Westleyan Symphony Orchestra,  
The Harrt Contemporary Players e The Arditti Quartet

Faixa 1 do Álbum *Music from the Pioneers of Electronic Music* © 2010 Chrome Dreams.  
Faixas 2, 3, 4 e 5 do Álbum *Atlas Eclipticalis & Winter Music* © 1986. 2007 Mode Records.

